

Künstler-
Monograph

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY



3 9424 05119 090 5

05

Rodin
von
Otto Grautoff



STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-H27E

U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY



THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Gift

Mr. William A. Oale

Liebhaber=
Ausgaben



Nr. 93

Künstler- Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

93

Rodin

1911

Vielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Nodin

von D. Grautoff

Mit 121 Abbildungen 2 Zweite Auflage



1911

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzleiderband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlags-handlung.

Alle photographischen Aufnahmen der Rodin'schen Werke dieses Bandes wurden uns in liebenswürdigster Weise vom Photographischen Atelier des Herrn E. Druet, Paris, 108 Faubourg St. Honoré zur Verfügung gestellt. Nur die Aufnahme der Zeichnungen Abb. 102—104 verdanken wir der Güte des Herrn Prof. M. de Fourcauds, Paris, sowie die Aufnahme von Rodin auf Seite 111 und Abb. 47, 81—85, 115—118 der Freundlichkeit des Kunstmalers Eduard Steichen in Paris.



Abb. 1. Auguste Rodin unter seiner Skulptur: Der Denker. (Zu Seite 36.)

Auguste Rodin.

In keinem andern Lande wird mehr über Kunst philosophiert und theoretisiert wie in Deutschland. Der deutsche Ernst, die deutsche Gründlichkeit, die deutsche Sehnsucht und der Wille, der Kunst so nahe wie möglich zu kommen, sie in ihrer ganzen Weite, in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen, sprechen sich in dieser umfangreichen deutschen Kunstliteratur aus. Und doch ist Deutschland nicht das Land, in dem das konkrete Verständnis des Schönen am verbreitetsten und am höchsten entwickelt ist. Auch das beweist diese Kunstliteratur, die niemals diesen Umfang hätte annehmen können, wenn der Kunsttrieb der Deutschen analog den niederen Trieben, durch die die Erhaltung des tellurischen Daseins bedungen ist, stark und unmittelbar aus dem germanischen Rassenempfinden hervorgegangen wäre, wie es zu Zeiten einer hohen Kultur, in der Gotik und in der Renaissance der Fall gewesen ist.

Als im achtzehnten Jahrhundert Preußen und im neunzehnten Jahrhundert Deutschland sich von neuem zu Macht, Größe und Reichtum entfaltete, hatte es den Zusammenhang mit seiner Vorgeschichte verloren; man ging in die Irre und suchte, wo es anzuknüpfen galt. Winkelmann und Lessing traten auf; ihre von reiner Begeisterung getragenen Kunstschriften gaben wenigstens ein Ziel, eine Richtung an; aber sie waren doch trotz aller guten Intentionen zu sehr spekulative Philosophie, Programm- und Tendenzschriften, zu doktrinär, um Kunstempfindung zu verbreiten. Sie verbreiteten Kunsthetorik; sie lehrten die Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts früher über Kunst sprechen als sie selbst wieder eine Kunst hatten, die Ausdruck des deutschen Rassenempfindens war. Was hat die Kunst der Cornelius, Dannecker, Schwanthaler, Wagner mit dem deutschen Rassenempfinden des neunzehnten Jahrhunderts zu tun? Sie ist der Niederschlag einer vagen Sehnsucht, der Niederschlag archaischer Kunsttheorien. Alles Theoretisieren in der Kunst steht dem unmittelbaren Erfassen der Sinne entgegen; es bedeutet einen schweren Druck abstrakter Gedanken, der die Sinne verwirrt, das schlichte Erkennen und Erleben behindert und jene Art von Begriffs- und Wertunsauberkeiten erzeugt, die schon Friedrich Nietzsche zum Zorne reizte. Auf uns Spätgeborene alle drücken die Gesichte und Geschichten von vielen Jahrhunderten; aber wir Deutsche sind außerdem noch in ein besonderes Netz von Theorien verstrickt, aus dem heraus wir so schwer uns losringen zur Reinheit der Instinkte, zu einem klaren Blick ins Freie und Weite. England, Italien und Frankreich standen am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts als Länder mit geschlossenen Kulturen da; Deutschland war zerklüftet. Statt langsam die Kultur und die bildenden Künste reifen zu lassen, versuchten Deutsche dieses Wachstum zu beschleunigen, indem sie Regeln, Gesetze und Theorien aufstellten, die aus der Reflexion und nicht aus der Anschauung hervorgingen. Ich rede nicht von mehr oder minder geringen Mißverständnissen in manchen unserer kunsttheoretischen Schriften, sondern von dem wesentlicheren Grundübel, daß unsere Kunstschriften zu häufig das Interesse auf das Stoffliche in der bildenden Kunst lenken auf Kosten der sinnlich zu erfassenden Erscheinungsformen. Das kann nicht erstaunen in einem Lande, dessen geistige Kräfte sich so außerordentlich auf die Literatur konzentrieren. Dadurch entstand der Irrtum so mancher Deutscher, die Gemüt mit Sentimentalität verwechseln, daß in der bildenden Kunst nur in der stofflichen Erfindung und Ausgestaltung seelische Werte, Gemüt und Phantasie zu geben und zu erkennen sind, daß der Aufbau und die Behandlung der Form nur Technik sind. Künstler, die Leitfäden dieser Art Gemütsleistung leisteten oder leisteten, übersetzten Kunst in Nichtkunst, indem sie statt gesehener, erlebter Formen Begriffe darstellen; statt des Vergnügens an der Schönheit der Formen bieten sie scherzhaft, humorige oder theatralisch ausladende Darstellungen, Präparate irgendwelcher literarischer Ideen in Stein. Seit den



Abb. 2. Der Mann mit der zerbrochenen Nase.
(Zu Seite 10 u. 14.)

Zeiten der Gotik und Renaissance, in denen die Skulptur im edelsten Sinne Glied der Architektur war, ist in Deutschland in der Plastik nicht überragendes geleistet worden. Einige Talente kamen und gingen zwar; aber sie geben uns nicht das Recht, während irgendeiner Zeit von einer Blüte der Plastik zu sprechen. Und mit dem Mangel an Bildhauern von überragender Größe geht Hand in Hand ein geringes Interesse, ein schwach entwickelter Sinn für die Werke der Skulptur. Sind die der Bildhauerkunst eingeräumten Museen in Deutschland nicht immer um zwei Drittel weniger besucht als die Gemäldegalerien, sind die Skulpturenäle in unsern Ausstellungen nicht ebenfalls immer die, welche die Deutschen flüchtig durchhaften?

Anders ist das in Italien und Frankreich. Das liegt einmal in klimatischen Verhältnissen begründet, weiter in dem gesamten Rassenempfinden dieser südlichen Nationen, in ihrem Formgefühl, ihrem Sinn für lebendige Gesten und Gebärden; weiter darin, daß die Entwicklung der Kunst in diesen Ländern nicht zerklüftet ist, niemals so lang

andauernd zerrissen und unterbrochen wurde wie in Deutschland. Man hat die französische Kunst lange Zeit unterschätzt, ihr die originale und führende Stellung, die ihr gebührt, nicht einräumen wollen. Der glücklichen Entwicklung des Landes und der großzügigen Art seiner Herrscher ist es zu danken, daß das Volk sich durch alle Jahrhunderte hindurch in ungebundener Freiheit entwickelte, seine Instinkte immer rein und klar hielt. Man wird sofort verstehen, worauf ich anspiele, wenn man das Verhältnis der Franzosen zur Antike durch den Lauf der Jahrhunderte verfolgt.

In Deutschland ist von den bildenden Künstlern die Antike mehrfach mißverstanden worden. In verschiedenen Epochen haben die Deutschen sich einer sklavischen Nachahmung der antiken Formenwelt, einer Rekonstruktion ihrer begrifflichen Ideale schuldig gemacht. Weiß Gott, woran das lag; vielleicht daran, daß die Antike verschiedene Male auf Umwegen über Italien und Frankreich nach Deutschland gelangte, weil die Deutschen mehrfach aus zweiter Hand schöpften. Die großen Ansätze zu einer nationaldeutschen Kunst in Raumburg, Bamberg und Nürnberg traten vereinzelt auf und wurden nicht fortgesetzt, versandeten wieder

Wie anders entwickelte sich die Kunst in Italien und Frankreich; auf einer breiten Bahn schließt sich Glied an Glied, logisch, fest aneinandergefügt. Schon in den mittelalterlichen Skulpturen der Kathedralen von St. Trophime und Chartres zeigt sich die gesunde Basis, auf der die französische Kunst steht, indem sich in den Figuren aus dem römischen Typus langsam der gallische Typus herausentwickelt. Die keltische und lateinische Rassenmischung in Frankreich kommt frühe schon in der französischen Gotik zum Ausdruck, die in der Isle de France der erste, neue, nationale Kunstausdruck seit der Antike wird. Es ist uns erlaubt die Gotik neben die Antike zu setzen, weil die Gotik auf einer dem

frühen Griechenland kongruenten Basis steht. Es kommt erst in zweiter Linie in Betracht, daß sie rein formal, tektonisch betrachtet, im Gegensatz zu der Antike sich entwickelte. Sie strebte die herrschenden, religiös-philosophischen Konventionen auszufüllen, den Stein mit warmem Empfinden zu durchglühen; sie zeigt die ersten Regungen des Individualismus, die in der Renaissance sich deutlicher ausprägten. In der Spätgotik haben die lateinischen Rassenlemente der Franzosen schon einmal, wie später im Rokoko, ihren besonderen Sinn für das Zarte, Sublime auf die Spitze getrieben; die Gestalten treten nicht mehr fest auf, sie hüpfen nur über den Boden, huschen spitzig auf den Zehen dahin. Ganz unabhängig von Italien durchbrach dann Frankreich selbständig, aus eigener Kraft, die kirchlichen Dogmen, die Konventionen des Christentums. Auch diese Entwicklung vollzog sich ganz logisch, folgemäßig und nicht rückweise. So kam es, daß man nicht den Boden unter den Füßen verlor, und als die italienische Invasion sich breit über Frankreich ergoß, waren die Künstler stark genug, um sich ihr nicht mit Haut und Haaren auszuliefern, sondern sie zu verarbeiten. Aus Jean Goujons Kunst kann man ebenso viele Faktoren der Gotik, wie der Antike und der Renaissance Italiens herauslesen; er blieb aber vor allem und in jedem Betracht Franzose. Das Zarte, Graziöse, Graziile seiner nackten Gestalten, der duftige Linienschwung seiner Körper, die lieblichen Wellen seiner flatternden Gewänder sind echt französisch; auch sein Relieffstil, der nur innerhalb der französischen Architektur denkbar ist, ist in erster Linie die Erfindung eines Franzosen. Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts

gibt der Südfranzose Coyzevox eine neue Note. Die Kunst war von jedem Zwang, von jeder Konvention frei geworden; der neue Individualismus hatte freie Bahn. Puget griff mit lärmendem Pathos in die Entwicklung ein. Die Gebärden laden weit aus. Das Theatralische und Pathetische zerreißt alle ruhigen Linien, durchbricht alle versonnenen Mienen; ein ungebundenes Leben, Unruhe und heißes Empfinden wird aus den Steinen herausgemeißelt. Eine solche Plastik konnte naturgemäß nicht mehr die dienende Stellung innerhalb der Architektur innehalten; sie brach aus der Architektur heraus und trat im Freien in Gruppenbildung auf. Um dieses wirkungsvolle

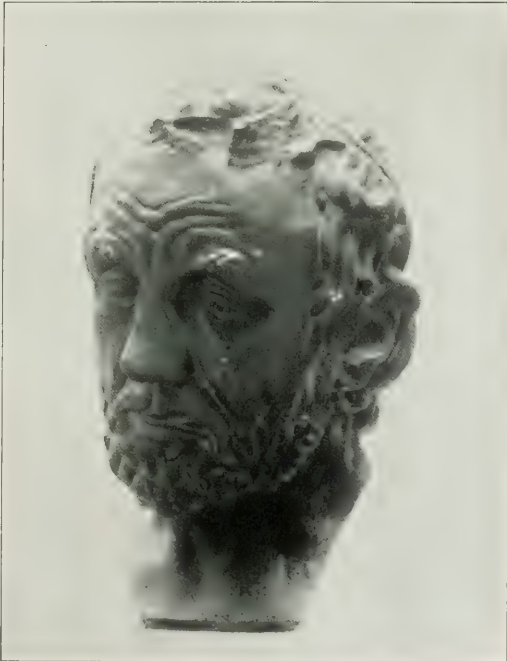


Abb. 3. Der Mann mit der zerbrochenen Nase. (Zu Seite 10 u. 14.)



Abb. 4. Das eiserne Zeitalter. (Zu Seite 10, 17 n. 61.)

Moment der Plastik war die Gotik gekommen. Dadurch, daß die gotische Plastik nur dekorativ als Teil der Architektur auftrat, mußte sie auf jede manuelle Beziehung der einzelnen Figuren untereinander Verzicht leisten. Durch die Überwindung der christlichen Dogmen waren auch die Künste frei geworden. Die Konventionen, in denen sie bis dahin eingeklemmt waren, wurden zersprengt. Eine unbegrenzte Freiheit lag nun vor ihnen. Und doch verloren sich die Künstler nicht ins Uferlose. Puggets wild bewegte Formensprache gibt den Extrakt des Zeitgeistes in Stein wieder. Im Rokoko spielt sich das Barock aus: Die Rokoko-Plastik ist ein prachtvoller Niederschlag dieser munter bewegten Zeit. Eine raffinierte Modellierkunst bildete sich aus, eine hoch entwickelte Empfänglichkeit für die prickelnden Reize einer sinnlich-technischen Behandlung, die in dem duktilen, weichen, breiartigen Ton ihr Lieblingsmaterial fand. Das war das Ende einer langen Entwicklungskette. Nur eine scharfe Wendung konnte die Kunst zu neuen Taten führen. Nicht gewaltsam, sondern langsam und logisch vollzog sich in Frankreich der Umschwung. Die ganze Kultur, müde des Zarten und Feinen, müde des flutenden, wogenden Übermutes, wandelte sich zu spartanischer Ein-

fachheit, trieb dem Griechentum in die Arme. Diderot, Frankreichs Winkelmann, war nicht wie jener spekulativer Gelehrter, der neue Regeln und Gesetze aufstellte für das, was werden sollte, wollte nicht künstlich eine neue Kunststrichtung gründen; er war nur der kluge und weitblickende Wortführer derjenigen Gruppe, die den Umschwung in Kultur und Kunst einleitete. Die Gruppe eroberte Paris. Inmitten dieser Griechenverehrer rechte sich Houdon in die Höhe, der, wie vor ihm die Gotiker

und Jean Boujon zu sehr Franzose war, um ein trockener Nachahmer der Antike werden zu können. Während in dem malerischen Stil des Rokoko der tektonische Aufbau der Formen sich immer mehr verwischt hatte, in unklaren, gebrochenen Linien die Umrisse verschwommen waren, wurden die plastischen Formen jetzt wieder klar und übersichtlich. Houdon schloß griechisches Formgefühl und Jean Boujons fließende Linien Sprache zu einer höheren, neuartigen Ursprünglichkeit zusammen. Die dahinschwebende, hüftschlanke Diana, die energischen und strengen Bildnisse Voltaires und Rousseaus mit den scharf geschnittenen Profilen sind durchaus Werke eines Franzosen. Aber nicht alle seine Zeitgenossen hatten die gleiche Kraft der Persönlichkeit. Chaudets und Cortots akademische Akfiguren sind als leichte und unpersönliche Nachahmungen der Antike ebenso unbedeutend und belanglos wie Canovas und Thorwaldsens Mattheiten. In ihnen klingt diese klassizistische Bewegung, die Houdon einleitete, in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts schwächlich aus. Es war eine Zeit des Stillstandes, der Stagnation; die Kraft des Volkes konzentrierte sich auf nationale Fragen.

Wahnte man aber die künstlerischen Kräfte dieser unversiegbaren heißblütigen Rasse wären für immer erschöpft, so irrte man. Kaum war das Land politisch und national wieder zur Ruhe gelangt, erhob sich von neuem seine Kunstkraft. In der Malerei stand Géricault auf und riß die Kunst kühn in eine neue, andere Bahn. Delacroix folgte ihm und vollendete glorreich, was jener, der im Frühling seines Lebens dahinsank, begonnen hatte. In der Plastik vollzog sich der Umschwung nicht so rasch; hier folgte dem Wegbahner Géricault kein Titane, der wie Delacroix



Abb. 5. Das eiserne Zeitalter. (Zu Seite 10, 17 u. 61.)



Abb. 6. Johannes der Täufer. (Zu Seite 20 u. 61.)

die Malerei mit einem Schläge aus der Periode der Griechennachbildung erlöste und in eine neue Bahn lenkte. Clément zählt in seinem Werk über Géricault sechs Plastiken auf, die zum größten Teil heute verschollen sind. Aber schon die eine Steingruppe aus der Pariser Privatsammlung Ackermann „Satyr und Bacchantin“ läßt ahnen, trotzdem einige Partien unvollendet sind, welche großartige Bedeutung Géricault für die Entwicklung der Plastik hätte gewinnen können, wäre er am Leben geblieben. Michelangelos Andenten wird wach vor dieser Gruppe, deren Größe in den leidenschaftlichen Linien, in der Kraft und Bewegung und vor allem in der gewaltigen Konzentration beruht. Keine weit-ausgreifenden Bewegungen lockern den Kontur auf und doch zittert dieser kleine, gedrungene Stein von Leben. Hier knüpfte später Rodin an. Doch die Kunstentwicklung machte erst noch einen Umweg. Géricaults wenige Skulpturen versanken in den Schoß des Ver-

gessens; seine Anregungen in der Plastik nahm niemand auf. David d'Angers' matte Nachahmungen der Antike, leidenschaftslose Idealgestalten, waren tonangebend. Die Jugend Frankreichs ehrte in ihm einen Meister; auch Francois Rude war sein Schüler. Er begann mit einem Merkur. Es folgte ein Eros, in dem er einen Auszug aus der platonischen Philosophie, „den Geist inmitten der Materie“ bilden wollte. Seine Taufe Christi in der Madeleine, die Kreuzigung in St. Vincent de Paul erweisen, wie er anfangs David d'Angers Gefolgschaft leistete. Doch er fühlte sich nicht glücklich in diesem Troß. Wirken seine Frühwerke schon nicht ganz so frostig wie die seines Meisters, so liegt der Grund darin, daß Rude sich ernsthafter in die Natur versenkte als David d'Angers. In David d'Angers und seinen Genossen war eine bestimmte Vergangenheit zu einem Scheinleben wieder erwacht, deren formalistische Konventionen die Bildhauer in einen toten Akademismus zwangen. Als gereifter Mann vermochte Rude diesen Zwang zu zerprengen; er knüpfte dann an Puget an, dessen heißes Pathos ihm wesensverwandt war. Aus dem Akademiker ward ein robuster Kerl. Die Gruppe: Der Ausmarsch am Arc de Triomphe, das Grabdenkmal Napoleons sind die Denkmäler seiner Mannbarkeit. Doch das alles war nur ein Suchen, ein Versuchen, ein Tasten, ein Wille

zu einem neuen Stil, aber noch nicht selbst ein neuer Stil. Carpeaux, der 43 Jahre nach Rude geboren wurde, wuchs in einer glücklicheren Zeit auf. Carpeaux hatte mehr Abstand von den Kulturen der Vergangenheit und anderseits ein innigeres Verhältnis zur Natur. Er stand wie die Maler seiner Zeit den Dingen freier gegenüber, nahm, wo er nehmen konnte und entwickelte seine Persönlichkeit frei und zwanglos. In unserer Zeit, in der die Konventionen aller Vergangenheiten zu leblosen Schemen erstarrt sind und keine neuen gemeinsamen Ideale allen Richtung und Ziel weisen, gilt die Persönlichkeit alles. Ein unpersonliches Talent wird sich niemals durchringen zur Größe wie es in früherer Zeit möglich war, wo die Konventionen auch dem, der nicht seine innere Stimme erkannte, den Weg wiesen. Heutzutage ist es Gebot des Künstlers sich selbst zu erkennen, aus seinem eigen-



23

Abb. 7. Johannes der Täufer. (Zu Seite 20 u. 61.)

23

nen Innern herauszulesen, was not tut, sich selber Richtung und Ziel geben zu können. Die Schätzung der Persönlichkeit ist dadurch naturgemäß gestiegen. Rude hatte für die zukünftige Entwicklung der Plastik einen neuen Boden gefunden, indem er auf den starken Pathetiker Puget zurückging. Barne baute auf diesem Fundament weiter; sein Schüler Carpeaux brachte diese Entwicklung zu einem stilistischen Abschluß. Carpeaux setzte nicht nur die Gebärden und Gesten in Bewegung; er brachte auch Bewegung in die Massen, wühlte die Flächen auf und zerriß die Glätte der Epidermis. So setzte er die formalistischen Stilelemente sowohl des Barock wie des Rokoko weiter fort, durchtränkte sie mit dramatischer Kraft und starkem Naturfönn und gelangte auf diesem Wege zu einem neuen Stil. Sein Triumph der Flora, sein Tanz, die vier Weltteile, die in konzentrischer Bewegung die Armillarsphäre um eine ideale Achse drehen, indem sie die Kugel mit den Händen leicht zu stützen und zu bewegen scheinen, sind die bedeutendsten Skulpturen des zweiten Kaiserreichs. Auf Carpeaux baut sich Rodin auf. Rodin frönt die Entwicklung, die im neunzehnten Jahrhundert von Rude eingeleitet, von Barne ausgebaut und von Carpeaux zu einer Stilbildung gebracht wurde, über deren Köpfe hinweg aber Géricault und Rodin sich die Hände reichen.

Rodin ist nur ein logischer Abschluß der Entwicklung, die ich hier andeutete. Es ist unverständig, ihn als Sonderling, als Revolutionär aufzufassen und zu behandeln. Er steht vielmehr auf dem festen Boden der Tradition, er ist wie jede große Persönlichkeit dem Drang gefolgt, ganz in die Tiefe zu dringen, und von dort aus sich empor zu bilden, aus der Vergangenheit alles zu sammeln, was für die Gegenwart Wert hat, unter den Überlieferungen Auslese zu halten und das Ausgelesene mit festem Willen zu einer neuen Form zusammen zu schließen. Rodin ist eins der wunderwertesten Resultate der modernen Pariser Kultur; seine Kunst ist eine Synthese der französischen Skulptur des neunzehnten Jahrhunderts. Tausend Fäden verbinden ihn mit der Vergangenheit. Seine Stärke aber beruhte von Jugend auf darin, sich nur das zu eignen zu machen, was seine Persönlichkeit brauchte.

In der selbständigen Auswahl der Bildungswerte bewährt das Genie zum ersten Male seine Kraft; zum zweiten Male in der Geduld auf sich warten zu können, auf seine Reife, seine Stunde. Die Geduld ist die härteste Kraftprobe des Genies, gerade darum, weil sie in der Jugend geleistet werden muß. Rodin hat auch sie bestanden. Vierundzwanzigjährig vermochte der kühne Dränger seine Ungeduld einmal nicht mehr zu meistern. Er schickte den Mann mit der zerbrochenen Nase (Abb. 2 u. 3)

in den Salon. Die Jury wies ihn zurück. Dieser äußere Mißerfolg gab ihm die Kraft zu weiteren dreizehn Jahren der Einsamkeit. In diesen dreizehn Jahren sammelte er seine Kräfte, ordnete sich sein Streben, wurde er sich über seine Ziele klar. Als er im Jahre 1877 von neuem an die Öffentlichkeit trat, war er ein ausgereifter Künstler. „Das eiserne Zeitalter“ zeigt das (Abb. 4 u. 5).
 Unternehmen wir es nun zu untersuchen, wie er ward und wie er sich entwickelte.

□

□

□



Abb. 8. Der Schreitende. Altstudie zu „Johannes der Täufer“.
 (Zu Seite 36.)

Auguste Rodin ist am 4. November 1840 in Paris geboren. Sein Vater stammt aus der Normandie, seine Mutter aus Lothringen. Der Knabe wuchs in einer kleinen Pension in Beauvais auf, der altertümlichen Hauptstadt des Departementes in der alten Provinz Isle de France im Tal des Oisezuflusses Thérain. Der malerische Zauber dieser sehr alten und stillen Stadt mit ihren schattigen Promenaden,

ihrem reichen Bischofspalast, ihrer stolzen Kathedrale machte den Knaben still und versommen. Er war scheu und hielt sich einsam, versunken in Träume und Phantastereien, ohne zu wissen, wer er war, was in ihm schlummerte. Er wollte Redner werden. Dahin gingen seine Träume. In den Pausen des Unterrichts, während seine Schulkameraden draußen im Garten in munteren Spielen Erholung suchten und das Schulzimmer still und verlassen war, stieg er auf Katheder und hielt feurige Ansprachen; sein Auge sah eine dichte Volksmenge vor sich, deren Herzen er mit seinen Worten zu bewegen suchte.

Als er vierzehn Jahre alt war, nahmen seine Eltern ihn zu sich nach Paris und schickten ihn in die kleine Zeichenschule in der Rue d'École de Médecine.

Viele junge Künstler der damaligen Generation haben diese Zeichenschule besucht. Er arbeitete nach Modellen von Tieren, Pflanzen und Blumen. Sein Fleiß, sein Eifer, seine Gründlichkeit im Studium erregten die Bewunderung seiner Lehrer und die Achtung seiner Kameraden. In dieser kleinen Zeichenschule wurde auch ein Modellierkursus gehalten, an dem Rodin mit einigen anderen Schülern teilnahm. Er war fünfzehn Jahre alt, als er zum ersten Male Ton in die Hände nahm und seine ersten Modellierversuche machte. In seinen Freistunden ging er in den Louvre und blätterte die Zeichenvorlagen nach den Antiken durch. Es entsprach dem Geiste jener Zeit, daß die Kunstjünger durch Vermittlung von zeichnerischen Nachbildungen in die Kunst der Antike eindringen. In dem Kupferstichkabinett der Nationalbibliothek sah er die Bände durch mit den Reproduktionen von Handzeichnungen Michelangelos und Raffaels und machte sich dabei in seinem Skizzenbuch einige Notizen, die er am Abend zu Hause nach dem Gedächtnis ausführte. Er drang so in das Wesen der Formen ein. War es ein Umweg, den der Jüngling wählte, so führte dieser Umweg ihn nicht weit in die Irre; im Gegenteil, durch diese zeichnerischen Vorstudien nach Zeichenvorlagen erschloß sich dem Siebzehnjährigen das Wesen der griechischen Plastik leichter und unmittelbarer. Schon in seinem siebzehnten Jahre ging er von den Zeichnungen nach den Skulpturen der Antike zu dem Studium der plastischen Originalwerke des Altertums über; und dieses Studium führte ihn ganz von selbst auf das Studium der Natur. Den letzten Sommer hindurch besuchte er den Unterricht, den der Tierbildhauer Antoine Louis Barye im Museum, dem jetzigen Jardin des Plantes, erteilte. Er zeichnete unter dessen Leitung dort Tiere des zoologischen Gartens.



Abb. 9. Denkmal für Bastien-Lepage. (Zu Seite 26.)



Abb. 10. Denkmal des Präsidenten Sarmiento. (Zu Seite 64.)

Doch die Verhältnisse zwangen ihn, sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Kaum achtzehn Jahre alt trat er bei einem Dekorateur als Gehilfe ein. Er wurde damit beschäftigt, Modelle anzufertigen. Auch hier bewiesen sich wiederum sein Eifer, sein Fleiß und seine Gründlichkeit. Es schien ihm unwürdig, diese Modelle schablonenmäßig herzustellen; er ging hinaus in den Garten und machte an Blättern, Zweigen und Gräsern gewissenhafte Naturstudien. Während dieser Zeit unterhielt Rodin beständig Beziehungen zu Barne. In einem älteren Kollegen, Constant Simon, der bei demselben Meister arbeitete, gewann er einen Freund. Ein reger Gefinnungsaustausch, häufige Zwiegespräche über die Fragen der Kunst führte die beiden zusammen. Der Jüngere gewann die Achtung des Älteren, der des Jüngeren Überlegenheit fühlte; rätend und ermunternd stand er, der auch höher hinauswollte, ihm zur Seite. Er fühlte, wie Rodin den Zielen entgegenwuchs, die ihm zu

erreichen die Kraft mangelte. Aber nicht Neid trübte deshalb seinen Blick; er tat alles, um dem Jüngeren seine Erfahrungen zugute kommen, ihn die richtigen Mittel ergreifen zu lassen. Es wäre zu viel gesagt, wollte man Constant Simon einen großen Einfluß auf Rodin zusprechen; aber die Jahre dieser Freundschaft



Abb. 11. Apollo zerteilt die Wolken: Sockel des Sarmiento-Denkmals. (Zu Seite 64)

waren für den werdenden Meister, dessen Kraft langsam zum Bewußtsein reifte, in vielseitiger Weise anregend und fruchtbar. Auch jetzt war er ein häufiger Gast im Louvre. In den Abendstunden vertiefte er sich in Homer, Aischylos, Sophokles und Plato, um die ideelle Grundlage der Natur begreifen zu lernen, auf der die wunderbaren Skulpturen gewachsen waren, die ihn entflamnten. Mit klügeren Augen durchstreifte er nun die plastischen Sammlungen des Louvre; er lernte verstehen, daß diese Bildwerke die lapidariſche Übertragung einer großen und starken Weltanschauung in Stein waren. Geſtüzt auf ſeine Studien, geſtüzt auf ſeine

erworbenen Kenntnisse und gestützt auf die starken Erlebnisse, die ihm die Antike geboten hatte, erwachte der Schaffenstrieb in ihm. Er begann die ersten, selbständigen, plastischen Versuche. In seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre schuf er den Mann mit der zerbrochenen Nase (Abb. 2 u. 3). Es ist die schönste Arbeit seiner Jugendperiode, die einzige, die er aus diesen Jahren heute noch gelten läßt. Die Jury des Salons jedoch wies diese Arbeit zurück. Die Enttäuschung entmutigte Rodin nicht. Seine Kraft, seine Begabung waren ihm bewußt geworden; er fühlte, daß er etwas war, daß er etwas zu geben hatte, fühlte, daß ihm durch die Zurückweisung der Büste unrecht geschehen war. Aber er wollte sich nicht noch einmal solcher Niederlage aussetzen, wollte erst wieder vor die Öffentlichkeit treten, wenn er ganz fertig, abgeschlossen, reif und selbstbewußt auftreten konnte. Er zwang sich, das Studium noch ernster und eifriger zu betreiben, warf alle Bande, die ihn fesselten, hinter sich und trat in das Atelier des Bildhauers Ernest Carrier-Belleuse als Schüler ein, der an der Porzellanmanufaktur von Sèvres tätig war. Sechs Jahre stiller Arbeit folgten nun, in denen



⊠

Abb. 12. Aufruf zu den Waffen. (Zu Seite 64.)

⊠

Rodin teilweise in der Porzellanmanufaktur von Sèvres studierte und arbeitete, teilweise im Atelier von Carrier-Belleuse manuelle Geschicklichkeit zu erreichen sich mühte. Roger Marx, einer der ersten Vorkämpfer der Rodinschen Kunst, der ihm einige Jahre später auch die erste staatliche Anerkennung verschaffte, hat uns wertvolle Dokumente und eine chronologische Kenntnis der Arbeiten aus dieser Schaffensperiode Rodins übermittelt. Sein wertvolles Buch, das vor fünf Jahren als Privatdruck in einer köstlich ausgestatteten Luxusausgabe erschien, erzählt uns viele den späteren Meister charakterisierende Intimitäten aus seinem Leben, wie zum Beispiel, daß Rodin damals in Sèvres jahrelang einen Stundenlohn von drei Franken



Abb. 13. Die Bürger von Calais. (Zu Seite 21 u. 66.)

bezog. Marx spricht von den verschiedenartigen Arbeitsversuchen und Experimenten, die Rodin dort beschäftigten. Er hat ein Verzeichnis der authentisch auf ihn zurückzuführenden Vasen zusammengestellt und weist an dem seinem Buche beigelegten schönen Faksimile-Reproduktionen den Entwicklungsgang seiner Zeichen- und Zeichmethode nach, die sich immer mehr zu feinfühligter Lichtempfindung und konzentrierter, rhythmischer Komposition vervollkommnete. Louis de Fourcaud und Roger Marx bewahren als Jugendfreundschaftserinnerungen Zeichnungen Rodins aus dieser Zeit, die teilweise als Vasendekorationen galten, teilweise plastische Gedanken darstellen. Sie erscheinen uns heute wie gute Versprechungen eines starken Jünglings. Aber weder der Frondienst des Broterwerbs noch diese Skizzen und Studien füllten damals sein Leben allein aus. In seinen Mußestunden wurde er nicht müde Aktstudien zu entwerfen, las und studierte, suchte seinen Geist zur Reise zu heben. Die Geschichte der Juden von Flavius Josephus, Dante, Pascal, Rousseau und Baudelaire wurden ihm Genossen dieser Zeit, die seinen Geist bewegten, ihm zu Führern wurden, ihm ein Weltbild formen halfen. Sein jugendlich heißes Temperament wollte die ganze Welt umarmen, die ganze Geistesgeschichte der Menschheit in sich aufnehmen; in alle menschlichen Triebe und Leidenschaften wollte er sich versenken; nichts wollte er sich fern halten. Nur wenige Vertraute besaß er in diesen Werdejahren. Er hielt sich fern vom offenen Markt, reifte in der Stille heran.



Abb. 14. Die Bürger von Calais. (Zu Seite 21 u. 66.)

Nach dem Kriege ging er nach Brüssel und arbeitete dort als Gehilfe Rasbourgs an der Ausschmückung der Börse und des Akademiepalastes mit. Für das erste Gebäude meißelte er einige Karyatiden, für den Akademiepalast Friese mit bewegten Kinderfiguren, die Attribute der Künste und Wissenschaften tragen. Diese Arbeiten, die allerdings Rodins neuartige und großartige Begabung zeigen, dürfen nicht zu kritisch betrachtet werden. Er war nicht frei, als er sie schuf; denn er mußte sich den Anordnungen des Baumeisters fügen. Für sich selbst arbeitete er in diesen Jahren im Verborgenen, in der Einsamkeit. An warmen Sommerabenden ging er hinaus ins Cambrewäldchen und machte Naturstudien; in den Ruhetagen zog er mit seinem Skizzenbuch in den reichen und üppigen Soigneswald, beobachtete die Bäume, die Felder und Wiesen im wechselnden Spiel des Lichtes und brachte von jedem Ausflug einige Landschaftsstudien nach Hause. Diese Studien haben seine malerische Auffassung der Formen wesentlich ausgebildet und vertieft.

Nahezu acht Jahre blieb er in Brüssel. Zwei bedeutungsvolle Reisen unterbrachen diesen Aufenhalt. Im Jahre 1875 bereifte Rodin Italien und im Jahre 1877 Frankreich. Die Antike kann man in sehr ausgiebiger Weise im Louvre kennen lernen, die italienische Skulptur dagegen ist im Louvre nur in fragmentarischer Weise vertreten. Allerdings zwei Meisterwerke italischer Kunst birgt das Louvre, vor denen Rodin schon oftmals in heißer Bewunderung gestanden hatte: es sind die beiden für das Juliusgrab bestimmten Sklaven von Michelangelo. Viele schon vor Rodin hatten sich Anregung und Stärkung bei dem großen Florentiner geholt, hatten lediglich seine Mittel gebraucht ohne seine Gedanken, hatten seine Theorie der Bravour dadurch perflößt, daß sie sie von der Äußerung eines inneren Kampfes abstrahierten. Rodin ist bis in die tiefsten Tiefen dieses Vorfahren gedrungen; er hat den Florentiner in seinen verborgensten Seelenregungen verstanden. Er fühlte den heftigen, inneren Kampf nach, aus dem Michelangelos Gestalten herausgewachsen sind. Die geschlossene und nach innen strebende Komposition dieser schmerzlich leidenden Jünglingsgestalten, deren Konturen nicht durch weitausgreifende Gesten gelockert sind, die großen plastischen Kontraste und die breite Flächenbehandlung im Detail — diese Stilelemente in Michelangelos Kunst, erschienen ihm so frei von aller Konvention, so rein der künstlerischen Inspiration entwachsen, daß er immer wieder zu diesem Abbild der Schönheit im Leiden zurückkehrte. Es hatte sich eine Stimme in seinem Inneren geregt, die ihm zuflüsterte, es zu machen wie er. Nun ging er nach Italien. Was er bisher nur aus Nachbildungen kannte, sah er jetzt unter dem blauen Himmel im Lande selbst, in dem es gewachsen war, in der Landschaft, für die es komponiert war, in der Architektur, für die es gedacht war. Er sah in den

Denkmälern des alten Rom den frohen Sinnenkult, sah die großzügige Verherrlichung der römischen Herrscher. Er verfolgte in den Basiliken, den Kirchen und Skulpturen das Werden der großen und starken christlichen Gedanken, er sah in Florenz und Rom das Vergehen der christlichen Konventionen, die Renaissance der Antike, aus der heraus sich Michelangelo zu einsamer Größe empor entwickelte, die, wie ihm schien, lange Zeit unerkannt und mißverstanden blieb. Ein Weltbild brachte er mit nach Hause; und wieder vergrub er sich in die Einsamkeit, und in der Stille reifte ein Werk. Zwei Jahre darauf erschien im Salon das Gipsmodell der Statue: „Das eiserne Zeitalter“ (Abb. 4 u. 5) (l'Age d'Airain) oder wie diese Statue ursprünglich hieß: „Der Mensch, der in der Natur erwacht“ oder „Der Mensch der ersten Zeiten“. Rodin wurde verdächtigt, diesen männlichen Akt nicht selbst geschaffen zu haben, sondern einen Gipsabguß nach der Natur als seine eigene Arbeit unter einem hoch klingenden Titel auszugeben. Der Staatssekretär der schönen Künste ließ eine Unterjuchung veranstalten, mit der Paul de Saint-Victor und Charles Priarte beauftragt wurden. Beide kamen zu keinem endgültigen Resultat; es blieb ein unsauberer Verdacht auf Rodin haften, der Verdacht eines niedrigen Betruges. Es wurde ihm, der damals



Abb. 15. Der Mönch aus den Bürgern von Calais. (Zu Seite 21 u. 68.)

arm und unbekannt war, nicht leicht, sich von diesem Verdacht zu reinigen. Er stellte Photographien her von der von ihm geschaffenen Aktfigur und von Gipsabgüssen nach der Natur, die er dem Ministerium überfandte mit der Bitte, sie

zu vergleichen. Aber dieser Versuch zu seiner Rehabilitation fruchtete nichts. Ein Zufall kam ihm zur Hilfe. Der Bildhauer Paul Dubois erfuhr durch einen seiner Schüler Rodins Art zu arbeiten, interessierte sich dafür und begab sich mit seinem Kollegen Chapuis zu Rodin ins Atelier. Er überzeugte sich dort nicht nur von Rodins ehrlicher Art zu arbeiten, sondern erkannte auch sogleich Rodins außerordentliche Begabung. Er setzte einen Rechtfertigungsbrief an das Ministerium auf, in dem er scharf gegen den Rapport des Inspektors der schönen Künste Stellung nahm. Dieser Brief, den die Bildhauer Carrier-Belleuse, Laplanche, Thomas, Falguière, Chaplin,



Abb. 17. Handstudie. (Zu Seite 67.)



Abb. 16. Handstudie. (Zu Seite 67.)

Chapuis und Paul Dubois unterzeichneten, bewirkte Rodins Rehabilitation, die der Minister Turquet dadurch vollständig machte, daß er noch im Jahre 1880 dieses Bronzewerk für das Luxembourg-Museum erwarb. Weiter wurde ihm ebenfalls durch Vermittlung dieses Ministers dadurch ein Zeichen des Vertrauens gegeben, daß der Staat bei ihm ein Portal für das Palais der dekorativen Künste bestellte. Dieser Auftrag brachte ihn zum erstenmal auf den Ge-

danken des Höllentors, ein Plan, der ihn jahrzehntelang beschäftigt hat, der bis heute aber noch nicht zur Ausführung gelangt ist.

In demselben Jahre, in dem er „Das eiserne Zeitalter“ vollendete und ausstellte, unternahm er eine Reise durch Frankreichs Kunststätten. Lange hatte Frankreich die Führung in der Baukunst innegehabt, die während der Gotik die hauptsächlichste Trägerin und Gestalterin alles höheren künstlerischen Lebens war. Die vier vollendetsten Denkmale dieser

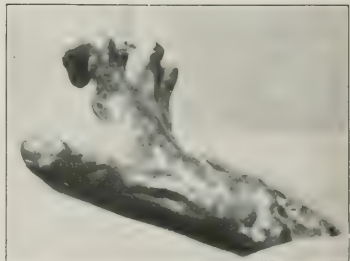


Abb. 18. Handstudie. (Zu Seite 67.)

Zeit sind die Kathedralen von Paris, Chartres, Reims und Amiens, denen sich im Norden und Süden andere Kirchen, Schlösser und Profanbauten angliedern. In der Fassadenkunst, den Reliefs, Rund- und Eckbildern, die in so reichem Maße diese Bauten zieren, die sich allmählich aus dem strengen Stil der Frühgotik zu dem freien und idealen Stil der Spätgotik entwickeln, hat sich die christliche Weltanschauung und das Gesamtwissen der Zeit in vollendeter Weise ausgesprochen. Wie ein Zeitgesang der Menschheit, einer Epoche, die von der scholastischen Philosophie die leitenden Ideen empfing, stehen diese mächtigen, inhaltsreichen Steingebilde da. Die herbe Hoheit und feierliche Schönheit dieser Skulpturen, Sinnbilder starker und lebenszeugender Konventionen, mußten die weitgespannte Künstlerseele Rodins im Innersten ergreifen.

Wie zerplittert dagegen ist unsere Zeit! Hundert Stimmungen durchziehen sie, laufen nebeneinander her, kreuzen sich in ihr; es ist in unserer Zeit kein starker Strom, in dem alle Kräfte zusammenfließen. Es gibt keine Gemeinsamkeit der Gedanken und Ideale, die wie ein Sammelbecken die Kräfte aller Zeitgenossen in sich aufnehmen, in dem sie zu einem vollendeten Weltbild der Zeit in die Höhe wachsen. Die Idealgemeinsamkeit, der Zwang gesunder und starker Konventionen hat die Antike und hat die Gotik groß gemacht. Das fühlte Rodin. Während er sich in diese vergangenen Kunstepochen vertiefte, zog er Parallelen zu seiner Zeit, suchte in seiner Zeit nach gemeinsamen Ideen, die die Menschheit der Gegenwart zusammenhielten und einigten. Er fand sie nicht in Jenseitsschwärmereien, nicht in kirchlichen Dogmen, nicht in verklärenden Idealen, sondern nur in den Grundinstinkten, in der Liebe, in der Arbeit und in dem Willen zur Macht. Die Liebe, die Arbeit, der Wille zur Macht und zur Größe, der Kampf um die Macht und die Herrschaft, diesen Grundtriebkraften im Menschen, hat Rodin in seiner Plastik hundertfältig Ausdruck geliehen. Als er die Gewalt und Bedeutung dieser Triebe im Menschen erkannt und in ihrer ganzen Tragweite für das Einzelwesen und die Gesamtheit begriffen hatte, fühlte er sich reif, die Pläne in Angriff zu



Abb. 19. Alte Frau. (Zu Seite 67.)



Abb. 20. Die Weinende. (Zu Seite 67.)

nehmen, die seine Phantasie bewegten.

Wohl waren auch vor seiner Übersiedlung nach Brüssel, wie während der sieben Jahre in Brüssel einige selbständige Arbeiten entstanden — eine Angelika 1866, eine schlummernde Hebe 1869, vier große Sockelfiguren am Denkmal des Bürgermeisters Loos im *parc d'Anvers* zu Brüssel, ferner einige Kinder- und Frauenporträts, denen man zuweilen auf Auktionen im Hotel Trouot begegnet —; doch alle diese Arbeiten tragen durchaus den Stempel von Jugendarbeiten. Wenn sie auch die starke Begabung, schon die ganz persönliche Auffassung des werdenden Meisters zeigen, so mangelt ihnen doch jene mysteriöse Kraft des Ausdrucks und der Überzeugung, jenes innere Schicksal, durch die sich die Werke seiner Reife so turmhoch über alles erheben, was in unserer Zeit geschaffen wurde. Einmal als Vierundzwanzigjähriger war ihm schon ein großer Wurf gelungen. Der Mann mit der zerbrochenen Nase bedeutet gewissermaßen den Abschluß der ersten Jugendperiode, in dem die Antike

ihm alles war, in der er nichts weiter bewundernswert fand als die Antike. Dann aber stürmten neue Eindrücke auf ihn ein, neue Ideen lenkten ihn in eine andere Bahn. Der Blick weitete sich ihm. Die Amplitude seines Geistes holte weit aus. Ist es verwunderlich, daß er nicht sogleich alle die Eindrücke, die sich ihm boten, verarbeiten konnte, daß er Zeit und Mühe brauchte, um sich zurecht zu finden in der Welt, die sich ihm geöffnet hatte? Nur darin dürfen wir den Grund sehen, daß seine Arbeiten dieser Zeit nicht den Stempel der Kraft, der Größe, jenen seltsamen Stempel des Genies tragen, den jede seiner späteren Skulpturen auszeichnet. In den letzten anderthalb Jahren seines Brüsseler Aufenthaltes rang er sich zur Ruhe und inneren Sammlung durch und schuf das Gipsmodell des Ehernen Zeitalters. Im Jahre 1877 kehrte er nach Paris zurück und nahm dort sofort Johannes den Täufer (Abb. 6 u. 7) in Angriff. Ein Jahr darauf vollendete er den Bronzequß des Ehernen Zeitalters. Wieder ein Jahr und der Täufer stand fertig da, für den er die Medaille — dritter Klasse erhielt.

Beide Werke stehen jetzt im Luxembourg-Museum. Als im Jahre 1880 die französische Republik ein Preisauschreiben für ein Denkmal der Nationalverteidigung erließ, reichte auch Rodin einen Entwurf ein, den die Jury aber nicht einmal unter die dreißig Entwürfe aufnahm, die sie für eine engere Wahl bestimmte. Rodin hat diesen Entwurf für seinen Genius des Krieges verwertet (Kollektion Pontremoli), den er 1883 vollendete. Im Jahre 1881 entstanden die Figuren Adam und Eva für das Höllentor, 1882 der Gipsentwurf des Ugolino, 1883 das Reiterdenkmal des chilenischen General Lynch, das auf der Reise vermutlich zugrunde gegangen, jedenfalls gänzlich verschollen ist. — In demselben Jahre hatte sich zur Errichtung eines Claude-Lorrain-Denkmal's ein Komitee gebildet, an dessen Spitze der Landschaftsmaler

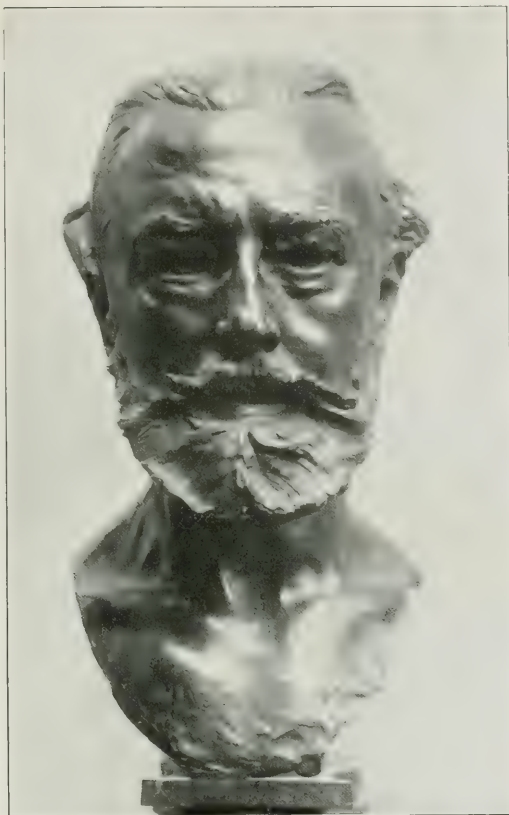


Abb. 21. Porträtbüste von J. L. Proust. (Zu Seite 25.)

Français stand. In Nancy sollte dieses Denkmal errichtet werden; denn von Nancy aus war der junge Claude an einem schönen Sommertage nach Rom ausgezogen. Das Komitee betraute Rodin mit der Aufgabe dieses Denkmal's. Nach Verlauf von sechs Jahren vollendete Rodin es. Aber die Bürger Nancys weigerten ihm den Platz. Sie waren nicht zufrieden mit der Arbeit. Der Sockel gefiel ihnen nicht übel; aber die Gestalt ihres Landsmannes schien ihnen nicht ähnlich genug, nicht künstlergemäß, nicht großartig genug aufgefaßt. Nach langen Diskussionen hin und her wurde das Denkmal endlich im Jahre 1892 im Park der Pépinière in Nancy aufgestellt.

Im Jahre 1884 trat eine andere große Aufgabe an Rodin heran. Die Stadt Calais beauftragte ihn mit dem Denkmal, das sie den sechs ihrer Bürger errichten wollte, die sich im vierzehnten Jahrhundert heroisch für ihre Stadt geopfert hatten (Abb. 13 bis 15).

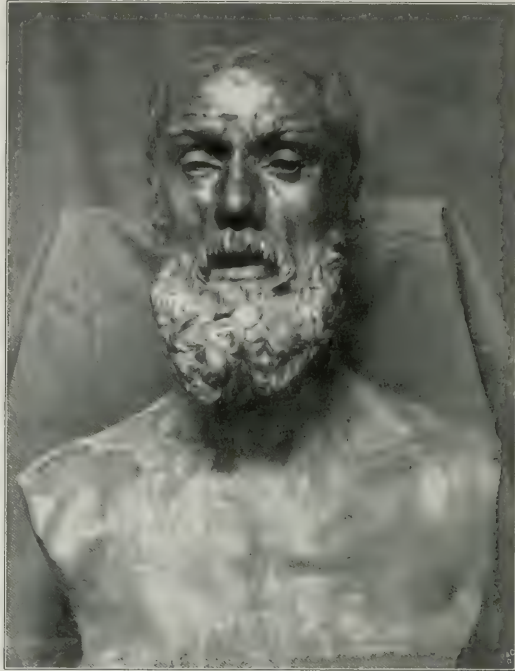


Abb. 22. Porträtbüste von Jean Paul Laurens. (Zu Seite 70.)

Der französische Historiker Jean Froissart erzählt in seiner „Chronique de France“, in dem Kapitel der Belagerung von Calais, die heroische Tat dieser Bürger. Im Jahre 1347 belagerte König Eduard III. von England Calais. Die Franzosen hielten die Stadt lange tapfer. Aber aller Widerstand war umsonst; sie vermochten den Ring des englischen Heeres nicht zu durchbrechen. Hunger und Not zwangen endlich die Belagerten über die Bedingungen der Übergabe zu unterhandeln. „Unterwerfung auf Gnade und Ungnade“, lautete des englischen Königs Antwort. Noch einmal rafften sie sich auf, auszuhalten im Kampf. Kurze Zeit darauf erklärte König Eduard sich bereit, die Stadt zu schonen, wenn sechs Bürger der Stadt, vornehmen Geblütes, barhäuptig und barfuß, einen Strick um den Hals, die Schlüssel der Stadt und des Schlosses in ihren Händen, ihm ins Lager entgegenkämen, bereit, sich schweigend für die Stadt zu opfern . . . Das Volk versammelte sich in der großen Halle; in ihrer Mitte erhob sich der Bürgermeister, Messire Jean de Wienne, seinen Mitbürgern die schlimme Forderung des Engländers zu verkünden. Die Glocken aller Kirchen der Stadt läuteten, ihr dumpfes Tönen begleitete ein wildes Jammern, ein verzweifeltcs Stöhnen. Dann schwieg das Wehklagen: der reichste Bürger trat vor, der erste Held, der sich zum

Opfer bereit erklärte: Eustache de Saint Pierre. Ein Weinen und Jammern durchwühlte die Menge und wieder ward es stille. Jean d'Aire, ein Mann von großem Vermögen, der zwei schöne Töchter zu Hause hatte, meldete sich als zweiter. Jacque de Wissant, reich an Besitz und Erbschaft, war der dritte; dessen Bruder Pierre der vierte. Der fünfte und sechste sind namentlich nicht genannt. Sie entkleideten sich vor allem Volke bis aufs Hemd, ließen sich Stride um den Hals legen, nahmen die Schlüssel der Stadt und zogen unter Glockengeläute, begleitet von den Seufzern ihrer Mitbürger, hinaus ins englische Lager. Der König empfing sie hart; neben ihm stand der Henker, bereit das Beil zu schwingen. Aber die Königin bat um das Leben der sechs Helden, und der König willfahrte ihrem Wunsche, weil sie sehr schwanger war

Im Jahre 1889 stellte Rodin in der Galerie Georges Petit eine große Anzahl von Handzeichnungen, Aktstudien und Entwürfe in Gips für dieses Denkmal aus. (Claude Monet veranstaltete bei Petit gleichzeitig mit ihm eine Sonderausstellung.) Die Ausführung des Denkmals verschleppte sich, da die öffentliche Sammlung, durch die die Stadt Calais die Mittel zur Errichtung dieses Denkmals zusammenbringen wollte, nur langsame Fortschritte machte. Fünf Jahre später stand dieses Denkmal vollendet da. 1895 stellte Rodin einen der Bürger im Salon aus. Im Juni desselben Jahres fand im Jardin de Richelieu zu Calais die feierliche Enthüllung des Denkmals statt. Rodin wollte diese sechs Helden der Stadt auf einem niedrigen Sockel von 25 Zentimeter Höhe in der Mitte des Marktplazes aufstellen; so ist diese zwanglose Gruppe komponiert. Die Bürger von Calais

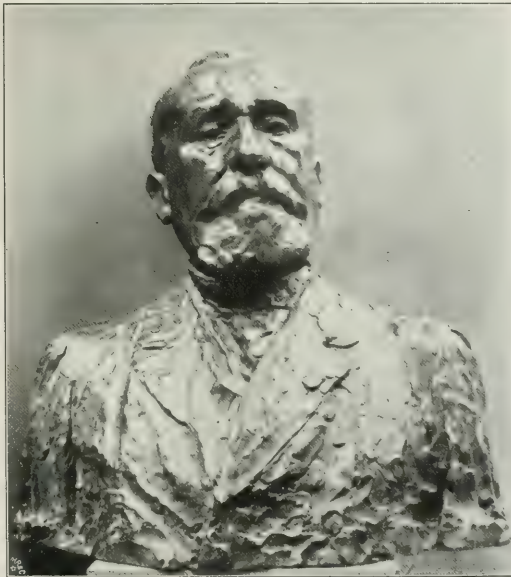


Abb. 23. Porträtbüste von Pavis de Chavannes. (Zu Seite 26.)

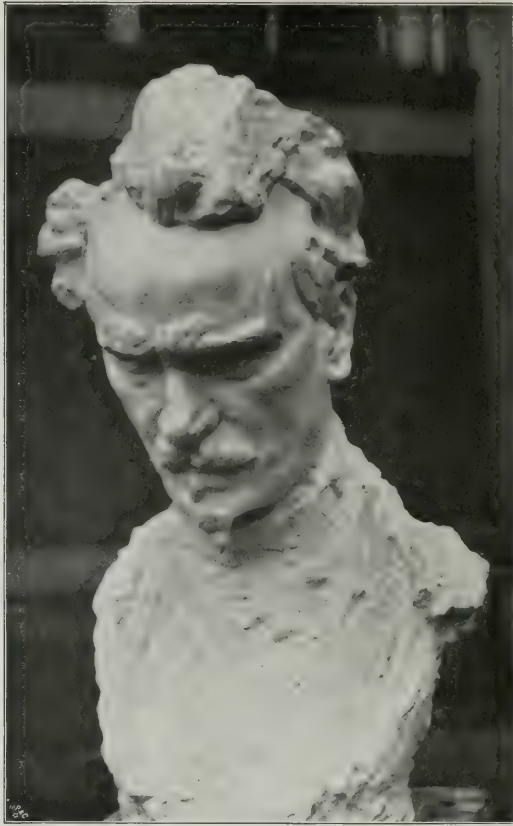


Abb. 21. Porträtbüste von Henri Rochefort. (Zu Seite 26 u. 46.)

sollten die Heldentat ihrer Vorfäter für alle Zeiten unmittelbar vor Augen haben, als zögen sie erst heute hinaus ins Lager der Engländer; sie sollten den Zeitgenossen immer gegenwärtig sein, wie andre Sterbliche unter ihnen wandeln. Aber die Stadtväter von Calais hatten für diese schlichte und großartige Idee kein Verständnis; sie war ihnen nicht konventionell genug. Sie erlaubten dem persönlichsten Künstler unsrer Zeit nicht, auch diese Frage persönlich zu entscheiden. Rodin ereifert sich heute noch, wenn man von der Aufstellung der Bürger von Calais spricht. Man hat sie auf einen hohen, abscheulichen Sockel gestellt und den Sockel mit einem noch abscheulicheren Gitter umgeben. Die Gruppe wirkt jetzt jedenfalls nicht, wie sie wirken sollte.

Wir waren beim Jahre 1884 stehen geblieben. Im folgenden Jahre schuf Rodin die Büsten des Dichters Victor Hugo (Abb. 27), des Bildhauers Jules Dalou (Abb. 26) und des Chemikers Joseph Louis Proust (Abb. 21). Im Jahre 1886 begann Rodin mit den Arbeiten für das Victor Hugo-Denkmal (Abb. 86, 87 u. 88). Auch dieses Werk erregte die Unzufriedenheit der maßgebenden Persönlichkeiten. Ursprünglich sollte das bei Rodin bestellte Denkmal über dem Grabe des Dichters im Pantheon Aufstellung finden. Aber der Entwurf, den Rodin einreichte, wurde verworfen, da er sich angeblich nicht in die Architektur des Pantheons einfügte. Rodin machte einen zweiten Entwurf, der wiederum mißfiel. Immerhin veranlaßte man Rodin daraufhin einen dritten Entwurf für ein Victor Hugo-Denkmal einzureichen, das im Luxembourg-Garten aufgestellt werden sollte. Rodin machte einen dritten Entwurf (Abb. 87 u. 88), dessen Ausführung er in den Jahren 1906 bis 1907 vollendete. In dem alten schattigen Garten des Palais Royal hat dieses Denkmal endlich seinen Platz gefunden. Dort wurde es im Sommer des Jahres 1909 in Anwesenheit der französischen Minister feierlich eingeweiht. Aus dem Jahre 1886 stammen noch weiter der erste Entwurf zum Kuß und die Büste des Dramatikers Henri Becque, die im Jahre 1908 auf dem Platz Prosper



Abb. 25. Porträtbüste von Alexander Falguière. (Zu Seite 69 u. 70)

Goubaux enthüllt wurde. 1887 entstand das Haupt Johannes des Täufers nach der Enthauptung, 1889 die Danaïde (Abb. 51), die sich im Musée du Luxembourg befindet, die Statue des Malers Bastien Lepage (Abb. 9) für Damoilliers, die Büsten von Octave Mirbeau und Roger Marx, die verdammten Frauen und der Gedanke (Abb. 37), der später für das Musée du Luxembourg angekauft wurde; 1890 die Büste einer jungen Frau, ein Torso: Johannes der Täufer und die Gruppe: Bruder und Schwester (Abb. 56); 1891 die Karyatide (Abb. 67) (Musée du Luxembourg), die junge Mutter, die Nymphe; 1892 die Büsten von Puvion de Chavannes (Abb. 23) und Henri Rochefort (Abb. 24); 1893 der Tod des Adonis, die Büste des Komponisten César Franck für dessen Grab auf dem Friedhof Montparnasse in Paris, die Erziehung des Achilles, 1894 der Frühling (Abb. 44), Amor und Psyche, Orpheus und Eurydike.



Abb. 28. Porträtbüste von Jules Dalou. (Zu Seite 25.)

Im Jahre 1895 bat die Société des Gens de Lettres Rodin um die Ausführung des von ihr der Stadt Paris gestifteten Balzac-Denkmal (Abb. 38 bis 41). Rodin zögerte lange mit seiner Zusage. Er kannte die Auftraggeber. Wenn sie sich auch mit der Auffassung, in der er Balzac darstellen wollte, von vornherein einverstanden erklärt hatten, so fürchtete er doch, daß die Form dieser Auffassung seinen Bestellern nicht zusagen würde. Nur widerstrebend übernahm er diese Aufgabe, weil ihn die Abhängigkeit von dieser Literatengesellschaft drückte. Aber abzulehnen vermochte er diesen Auftrag doch nicht; denn seit frühen Jugendtagen erschien ihm Balzac als der tiefste und stärkste Dichter des neueren Frankreichs. Seine reinsten Gefühle

galten ihm; so drang es ihn trotz alledem, die Gelegenheit zu ergreifen, diesem alles durchleuchtenden Genie eine Huldigung darzubringen. Nachdem Rodin sich einmal entschlossen hatte, die Aufgabe zu übernehmen, vergrub er sich mit Feuereifer in die Arbeit. Aber die Arbeit war langwierig. Ein Künstler, dessen Sinn nicht auf finanzielle Vorteile gerichtet ist, hat genug ethisches Gefühl, moralisches Bewußtsein und

Verantwortlichkeitsinn, um seine Aufgabe bis in die tiefsten Tiefen zu durchdenken. Rodin versenkte sich noch einmal in die Werke des leidenschaftlich geliebten Meisters. Er suchte die Stätten auf, wo Balzac in Paris gelebt hatte. Er ging für einige Zeit nach Tours, der Geburtsstätte Balzacs. Er verschaffte sich alle vorhandenen Porträts Balzacs, deren Güte und Zahl allerdings gering ist. Eine Büste Balzacs von David steht in der Comédie Française; Boulanger hat ein kleines Porträt von dem Dichter gemalt, das 1889 auf

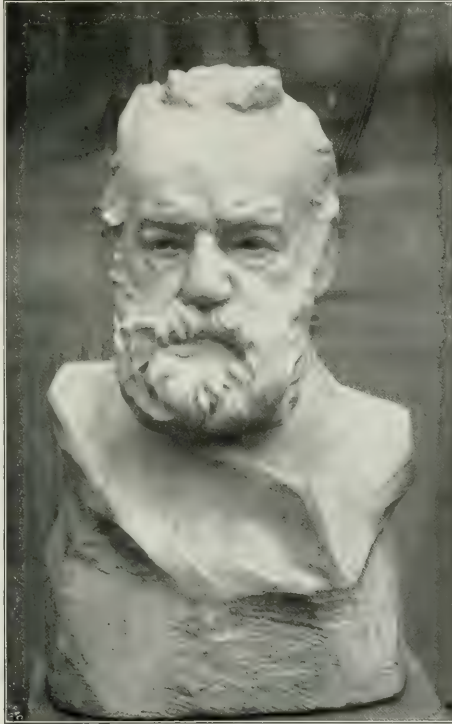


Abb. 27. Porträtbüste von Victor Hugo. (Zu Seite 25 u. 46.)

der Weltausstellung hing; endlich existiert noch eine kleine und mangelhafte Daguerreotypie von Nadar. Ein viel wesentlicheres Dokument war für Rodin die farbige und lebendige Beschreibung, die Alphonse Lamartine von Balzac gegeben hat; sie lehrt uns, daß sogar der Vorwurf, Rodins Balzac sei nicht ähnlich, ungerechtfertigt ist. „Er hatte das Gesicht eines Elements,“ schreibt Lamartine, „einen dicken Schädel, Haare, die in Strähnen auf seinen Kragen und Backen fielen, wie eine Mähne, die kein Meißel auszuhauen vermag, Augen wie Flammen, einen kolossalen Körper — er war dick, corpulent, viereckig an der Basis und an den Schultern, hatte viel von der Rässigkeit Mirabeaus, aber keine Schwere, er hatte soviel Seele in sich, daß sie all dies leicht trug. Dieses Gewicht schien ihm eher Kraft zu geben als ihm Kraft zu nehmen.“ Zu Hause bei der Arbeit wickelte Balzac diesen ungefügen Leib fast immer in eine Dominikanerkutte. So saß er am Arbeitstisch; in wildem Fieber glitt eilig die Feder übers Papier. Hoch aufgeregt, in die Dominikanerkutte den Leib gehüllt, den Blick ins Innere gebogen hat Rodin ihn dargestellt.

Die Société des Gens de Lettres war im höchsten Maße unzufrieden über die langsame Entwicklung der Arbeit. Sie drängten den Bildhauer, schalten



Abb. 28. Vorträtbüste eines Amerikaners. (Zu Seite 69.)

seine Saumseligkeit und gerieten endlich in hellen Zorn, als achtzehn Monate vergangen waren und das Gipsmodell immer noch der Vollendung harrte. Nicht durch die Scheltworte, nicht durch den Zorn der Literaten ließ Rodin sich seine Ruhe nehmen. Es schien ihm wie ein Frevel am Heiligsten, sich bei dieser Arbeit zu überstürzen, das Tempo seiner Arbeit künstlich zu beschleunigen, sich zu hezen und zu hasten.

In den Frühlingswochen des Jahres 1898 endlich beendete Rodin den Balzac und sandte das Werk in den Salon. Der Ausschuß der Sociéte des Gens de Lettres fand sich ein, um die Arbeit zu prüfen und wies mit elf Stimmen gegen vier die Statue als unzulänglich zurück. Die Feuilletonisten dieser Literatengesellschaft ver-

öffentlichten am folgenden Tage in verschiedenen Pariser Zeitungen scharfe Verurteilungen dieses Werkes, die teilweise mit giftigstem Hohn und Spott gewürzt waren. Auch Henri Rochefort befand sich unter den Schmähern, dessen Kritik im Intransigeant eines der schmachvollsten Denkmale dieser Zeit ist. Die Sociéte des Gens de Lettres hat durch dieses Urteil sich nicht nur einen trüben Ruhm erworben, ihr ist es auch zuzuschreiben, daß diese Statue, eines der stärksten plastischen Werke aller Zeiten, nicht ausgeführt worden ist. Rodin war in seinem tiefsten Innern aufs schwerste gekränkt. Er hatte sein Bestes gegeben und Hohn und Spott geerntet. Er konnte nichts Besseres tun als sich still zu sich und in sich zurückziehen. Er hätte auf sein Recht pochen können, hätte von der Gesellschaft, die ihm bedingungslos den Auftrag übertragen hatte, die Abnahme und Bezahlung der Statue verlangen können. Daß er es nicht tat, ist ein Zeugnis für seine vornehme Denkungsart.

Einmal schon hatte sich etwas Ähnliches ereignet. Im Jahre 1896 wurde er von der Künstlergenossenschaft in Stockholm zu einer Ausstellung eingeladen. Fritz Thaulow und Prinz Eugen von Schweden waren persönlich bei ihm gewesen und hatten ihn gebeten, einige seiner Skulpturen ihnen für die internationale Kunstausstellung in Stockholm zu überlassen. Rodin folgte der Einladung um so mehr, da Prinz Eugen ihm den Ankauf einer Plastik für das Museum zusicherte. Über die Erwerbung für das Museum hatte offiziell eine Ankaufskommission zu entscheiden; und diese Ankaufskommission lehnte die Erwerbung von Rodins „Innerer Stimme“ sehr entschieden ab. Als der König von Schweden einige Monate darauf von dieser Rodin beleidigenden Entscheidung der Ankaufskommission Kenntnis erhielt, schrieb er persönlich einen Entschuldigungsbrief an den Meister,

in dem er sich nicht sehr zart über die — „ein wenig bornierten“ — Mitglieder jener Ankaukskommission aussprach. Der König bat Rodin um die Rücksendung der „Inneren Stimme“, da er sie für seine Privatsammlung erwerben wollte.

Auch das Komitee der Pariser Sociéte des Gens de Lettres wurde bloßgestellt, aber in weit schlimmerer Weise; denn diese Bloßstellung vollzog sich vor der breitesten Öffentlichkeit, den Augen ganz Europas. Die Sociéte des Gens de Lettres hatte nicht mit dem geistigen Paris gerechnet, das sie zu vertreten sich nicht rühmen durfte. Am Tage der Eröffnung des Salons, an dem in verschiedenen Tageszeitungen höhnnende und vernichtende Kritiken über die Balzac-Statue erschienen, wurden die Freunde und Verehrer des Meisters zu seiner Verteidigung herausgefordert. Feinde hatte Rodin seit seinem ersten Auftreten gehabt. Schon im Jahre 1864 hatten Männer, die offizielle Stellungen bekleideten, ihren Mangel an Kunstverständnis dadurch bewiesen, daß sie seinen Mann mit der zerbrochenen Nase aus dem Salon hinauswiesen. Dreizehn Jahre später waren es wiederum Männer in offiziellen Stellungen, Männer mit hohen Titeln und Orden, führende Persönlichkeiten im Pariser Kunstleben, die den jungen Rodin mit unsauberen Verdächtigungen bewarfen. Aber schon damals sammelte sich eine Reihe erster

jüngerer Künstler um ihn, die für ihn eintraten und, wie schon erwähnt wurde, auch seine Rehabilitation erreichten. Die Gruppe, die sich zu ihm gesunden hatte, wuchs von Jahr zu Jahr. Doch es dauerte noch lange, ehe die Tagespresse und die Fachzeitschriften auf den wachsenden Meister aufmerksam wurden. Octave Mirbeau und Roger Marx leisteten Rodin mutige und leidenschaftliche Heroldsdienste. Im Jahre 1888 brachte der Studio einige Reproduktionen Rodinscher Skulpturen, im folgenden Jahre The Art Journal. Der Amerikaner Brownel schrieb für diese beiden Zeitschriften einen von feinem Verständnis und weitherzigem Wohlwollen getragenen Text. Brownel erkannte Rodins Genie und hatte den Mut, seine Überzeugung breit und offen zu bekennen und klug zu begründen. Der Studio war in den achtziger Jahren die führende Kunstzeitschrift für ganz Europa; es ist daher verständlich, daß dieser Artikel auch in Paris Beachtung fand. Die Gruppe der



Abb. 29. Bildnis von Mr. Harriman. Bronze. (Zu Seite 69)

Freunde wuchs. Das junge Frankreich, das in Maurice Maeterlinck, Stephan Mallarmé, Stuart Merrill und Gustave Kahn seine geistigen Führer sah, fühlte sich wahlverwandt mit dem größten Bildhauer ihrer Zeit. Gustave Geffroy schrieb damals:

„Le mensonge de l'imitation de l'antique et la défiguration de la nature étaient les deux causes, liées ensemble, de cette mort de la statuaire. Les œuvres que nous voyions alors aux Salons annuels, que nous y voyions encore, les œuvres qui recommencent sans cesse les attitudes et les gesticulations de l'École et qui prétendent posséder et continuer la tradition de l'antiquité grecque, sont, au contraire, celles, qui la trahissent jusqu'à créer un odieux malentendu. Des générations ont pu croire que cet art faussement classique s'identifiait avec le grand art humain, si frais et si fort, qui dresse les héros dorés de soleil, les naïades jaillies des sources, les nymphes errantes aux forêts. Ah! cette beauté de nature emmenée captive par les professeurs, qui la délivrera?

Rodin l'a délivrée. Dès qu'il vint, tout le monde comprit que quelque chose de grand, qui avait été oublié, recommençait. Il ne pouvait pas nous rendre la sérénité antique, avec sa force et sa grâce, mais il nous a rendu la vie. Il a ressuscité la mort, il a reformé les secrets que cache la matière, le mystère de la chair et de la pierre, le frémissement universel. Parmi les

froides figures qui semblent des moules appauvris et des démonstrations d'académies, il a subitement installé la volupté, la passion, la vérité. A lui seul, il est notre Paganisme et notre Renaissance. Il nous a fait entendre de nouveau les chants joyeux et tristes que tout exhale, il a suivi Pan aux halliers des grandes villes, il restera grand et admirable pour avoir découvert en chaque femme la Vénus éternelle.“

Im Jahre 1898 war der Freundeskreis Rodins groß und stark genug, um den Fehdehandschuh aufzunehmen, den die Société des Gens de Lettres ihnen hingeworfen hatte. Gustave Geffroy, Octave Mirbeau,



Abb. 30. Frauenmaske. (Zu Seite 72.)

Camille Mauclair, Georges Rodenbach, Roger Marx, Louis de Fouraud ergriffen das Wort, verteidigten Rodin, priesen sein Werk und sammelten feurige Kohlen auf die Häupter der Société des Gens de Lettres. Aber es blieb nicht bei dieser lokalen Zeitungsdebatte. Die Balzac-Affäre wurde Stadtgespräch. Paris teilte sich in zwei Lager. Und bald zog der Kampf für und gegen die Balzac-Statue sogar noch weitere Kreise. In Belgien trat Albert Mockel und in London Arthur Symons für den Meister ein. Rodins Name war in aller Munde. Kunstsammler machten Rodin Angebote, um die Marmorstatue für sich zu gewinnen. In Paris bildete sich unter dem Vorsitz von Pellerin ein Komitee, das auf dem Subskriptionswege die Mittel aufbringen wollte, die zur Aus-



Abb. 31. Porträtbüste der Frau R... (Zu Seite 72.)

führung und Errichtung des Denkmals erforderlich waren. Ein Zweigkomitee unter dem Vorsitz von Edmond Picard konstituierte sich in Brüssel. Pellerin sandte Rodin als erste Zahlung aus eigener Tasche 500 Frank; Picard verpflichtete sich ebenfalls zu 500 Frank und zu weiteren 500 Frank für das Maison de l'Art in Brüssel. Noch bevor die Subskription eröffnet wurde, verpflichtete sich ein Verehrer Rodins für die Gesamtsumme von 30 000 Frank. Die Stadt Paris und der französische Staat sahen dieser ganzen Angelegenheit schweigend zu; sie ließen es geschehen, daß ihr größter, lebender Künstler schmachlich beschimpft wurde und sie taten nichts, um die ihm zugefügte Schmach von ihm abzuwenden, ihm Ehrfurcht und Dank zu bezeugen. Teilweise infolge dieses Verhaltens der Stadt Paris und des französischen Staates, teilweise weil der Urteilspruch der Société des Gens de Lettres den Meister zu sehr im Innersten verletzt hatte, lehnte Rodin alle Angebote ab, die ihm für die Ausfuhrung der Balzac-Statue gemacht wurden. Er zog das Gipsmodell zurück, das noch heute in seinem Atelier steht und von seiner Hand kaum mehr ausgeführt werden wird. Nachdem die Société des Gens de Lettres Rodins Modell zurückgewiesen hatte, beauftragte sie Falguière mit der von ihr geplanten Statue, der noch im Laufe desselben Jahres schlecht und recht den Auftrag erledigte und mit seiner belanglosen Durchschnittsleistung den Beifall der Société des Gens de Lettres fand.

In demselben Salon, in dem Rodin die Balzac-Statue zeigte, stellte er die Gruppe „Der Kuß“ (Abb. 42 u. 43) aus, die einige Jahre später vom Staat für das Musée du Luxembourg erworben wurde. Der Kampf um die Balzac-Statue hatte plötzlich Rodins Namen in alle Welt getragen. Er, der bis zu seinem achtundfünfzigsten Jahre still und bescheiden nur seiner Arbeit gelebt hatte, den nie lauter Beifall umstößte, war plötzlich der Held des Tages geworden. Léon Riotor machte ihn durch eine Broschüre, die in drei Sprachen erschien, im ganzen gebildeten Europa bekannt. Arsène Alexandre veröffentlichte eine geistvolle Broschüre „Der Balzac von Rodin“, die mit scharfem Spott und beißender Ironie gewürzt war, Gustave Geffroy stellte eine erste und kluge Würdigung Rodins zusammen und Léon Maillard schrieb die erste umfassende Biographie des Meisters, die in ihrer Gründlichkeit und ihrem reichen und schönen Abbildungsmaterial bis heute eine der besten über Rodin geblieben ist. Maillard hat dieses Buch seinem älteren Kollegen gewidmet.

„Sie erinnern sich, mein lieber Geffroy,“ begann Maillard, „des wunderbaren Festes, das in Calais gelegentlich der Enthüllung der heroischen Gruppe Rodins stattfand: Die Bürger von Calais. Zu welchen Betrachtungen gab dieses Fest Anlaß. Wer hätte denken können, daß es so glänzend verlaufen würde. Um die gewöhnliche Ordnung der offiziellen Veranstaltungen wob sich eine köstliche Harmonie. Die würdevollen Worte und die großen Gedanken, zu denen das Werk des Meisters inspirierte, schienen sogar den Herzen der gesamten Menge zu entströmen.“

Gewiß werden Sie niemals diesen Tag vergessen! Vollzog sich nicht dort unter Ihren Augen die wahrhaftige Anerkennung alles dessen, was Sie gepredigt und verteidigt haben? Stieg nicht der Ruhm Rodins siegreich aus den so verschiedenartigen Kontroversen empor, welche dort zerschellten, wie die Wogen an einem Fels? Ihre große und hohe Bewunderung für den Bildhauer war glücklich in dieser außerordentlichen Huldigung für ihn; — Ihre freiwillige und wohlbegründete Begeisterung, Ihr unermüdlicher Kampf für den Triumph eines Werkes, welches Sie als schön und wertvoll erkannten, machten sich bemerkbar in der Vernunft, dem guten Willen, dem Eifer so vieler einfacher Leute, welche endlich das bekämpfte Hauptwerk, das nun im vollen Tageslicht errichtet war, bewunderten — und ihr zartes Gefühl für den Bildhauer hallte in den vielen, unmittelbar erregten Gefühlen wider, die für ihn entbrannten.

Vor dieser siegreichen Demonstration wandelte sich das widerspruchsvolle Gerede, das dieses Werk von seinem Anfang bis zu seiner Enthüllung begleitet hatte, in lauter Huldigung. Die umstrittenen Formen leben jetzt . . .

Die letzten Lichter der Illumination starben an den Firnen der Gebäude, die Musik war verklungen, das offizielle Fest war beendet. Indessen die Bewegung der Menge ruhte noch nicht. Wie wir an der Gruppe der Bürger vorübergingen, sahen wir dort noch Menschengruppen, die sich ernst und verständnisvoll unterhielten. Der so machtvoll dargestellte Heroismus ihrer Vorväter rührte ihr Herz; die großen Gedanken verbanden so verschiedene Menschen zu einer stoischen Hingabe. Die Bewegungen der Menge verschwammen in dem Rhythmus der Meereswogen, den der Wind über die Stadt blies.

Und langsam stiegen wir gegen das Meer hinab . . .

Die Tage sind vergangen. Der Triumph der Bürger von Calais lebt nur noch wie ein Traum in Rodin. Weder ihm noch seinen Werken ist bis heute der Friede geworden; und in diesem Tumult mußte er die Ruhe für seine Arbeiten finden. Als reiner Künstler aber hat er nicht aufgehört zu arbeiten, seinem Willen zu folgen, ohne sich um sein Mißgeschick zu sorgen . . .“

Diese schönen Worte setzte Léon Maillard im Jahre 1899 seinem Buche über Rodin voran; in der sich daran knüpfenden Analyse der Werke des Meisters deckte er mit seinem Instinkt für das Wesentliche alle die Zusammenhänge auf, die Rodin



Abb. 32. Porträtbüste von Mrs. J. W. S., New York. (Zu Seite 72.)

mit der Vergangenheit und mit seiner Zeit verbinden. Dieses Buch Maillards war das letzte Kampfbuch, das für Rodins Ruhm in Frankreich erschien. Ein Jahr später fand die Weltausstellung in Paris statt. Die Erfahrungen, die Rodin bis dahin in seiner Heimatstadt, Paris, gemacht hatte, bestimmten ihn, seine Beteiligung an der offiziellen Kunstausstellung zu verweigern. Rodin baute sich einen eigenen Pavillon, in dem er eine Gesamtausstellung seiner Werke veranstaltete. Der Katalog dieser ersten Gesamtausstellung Rodinscher Werke wurde

mit besonderer Sorgfalt zusammengestellt. Einige der bedeutendsten Künstler Frankreichs, Freunde des Meisters, setzten dem Kataloge einige Worte voran. Claude Monet schrieb in seiner urwüchsigem, sprachungewandten Art derb und fest etwa: „Die Kunst Rodins ist groß; sie muß und wird ihren Weg machen.“ Eugène Carrière, Rodins nächster Vertrauter, der das Geheimnis seines Wesens vielleicht am sichersten fühlte, schrieb die schönen und großen Worte: „Die Kunst Rodins entspringt der Erde und kehrt zu ihr zurück; ähnlich den Hünengräbern, Felsen und Dolmen, die die Einsamkeiten fühlbar werden lassen und in denen der Mensch des heroischen Zeitalters sich widerspiegelt. Leidenschaft und Liebe tragen das Denken und das Leben in die Kunst.“ „Aus dem Victor Hugo und dem Balzac wird man in späteren Zeiten den Geist unserer Zeit herauszulesen vermögen; diese beiden Statuen stellen die Synthese unserer Epoche dar,“ meinte Besnard. Arsène Alexandre schrieb eine Einleitung zu diesem Katalog, in der er einen kurzen Abriss von Rodins Leben und künstlerischer Entwicklung gab. Am 11. Juni 1900 veranstaltete die Zeitschrift „La Plume“ ein Bankett zu Ehren Rodins. Ganz Paris, soweit es im geistigen Leben der Hauptstadt Frankreichs eine Rolle spielte, nahm an diesem Bankett im Café Voltaire teil: A. de la Gandara, Catulle Mendès, Aman Jean, Oskar Wilde, Stuart Merrill, Gustave Kahn, Paul Fort, Henri Albert, Théo van Rysselberghe, Octave Mirbeau, Gustave Geffroy, Léon Maillard, Georges Rodenbach unter vielen anderen. Karl Boès, der Direktor der Plume, brachte den Toast auf Rodin aus. „Im Namen der Jugend, die sich Ihnen zu Ehren hier heute versammelt hat, im Namen der abwesenden Freunde und Bewunderer, die verhindert sind zu kommen, grüße ich Sie, Meister,“ begann der Redner. „Frère en gloire devant les siècles de notre grand Puy de Chavannes, vous êtes, comme lui, de ceux qui empêchent les nations fatiguées de désespérer d'elles-mêmes et qui suscitent dans les âmes affaiblies, ainsi qu'un sang de résurrection miraculeuse, l'admiration; l'admiration des chefs-d'œuvre, donc l'admiration de ce qui peut être fait de la vie...“

Die Plume veranstaltete während der Ausstellungsmonate eine schöne Sonderpublikation mit 52 Reproduktionen nach Skulpturen, 13 Reproduktionen nach Zeichnungen und 8 Porträts des Meisters. Die bedeutendsten Abhandlungen französischer Dichter und französischer und englischer Kunstschriftsteller sind in diesem Buche zusammengestellt. Am 31. Juli hielt Camille Mauclair in dem Rodin-Pavillon der Weltausstellung, der von einer andächtigen Menschenmenge dicht besetzt war, einen öffentlichen Vortrag. Mauclair stand vor einem internationalen Publikum, unter dem sich viele fanden, denen Rodin bisher eine fremde Größe gewesen war. Die starken Eindrücke, die von seinen Werken ausgingen, hatten natürlich viele verwirrt. Sie suchten sich klar zu werden über das, was sie gesehen, suchten zu einem Urteil zu gelangen. Viele von ihnen suchten sicherlich zu weit, sahen die Einfachheit in dem Werke Rodins nicht. Für sie fand Mauclair die richtigen Worte, als er sprach:

„Das künstlerische Leben Rodins ist einfach, logisch aus materiellen Ereignissen herausgewachsen. Es ist das Leben eines Menschen, welcher seit seiner frühesten Jugend die Nichtigkeit der bürgerlichen Welt verstanden hat, welcher sie durch die Lügen der Sitten hindurch mit einer angeborenen Fähigkeit zur Vereinfachung, mit einer ruhigen Willenskraft, mit einer unerschöpflichen Reichtumsfähigkeit im Denken betrachtet hat. Er ist ein Mensch, den nichts stört, einfach, weil er in sich selbst und in seiner Arbeit einen Daseinsgrund findet; er hat keine Theorien, er gehorcht seiner Natur, indem er sich niemals fragt, warum sie es so macht. Diese naive Ursprünglichkeit ist das Geheimnis seiner Werke.

Er hat ein Sujet, die Menschlichkeit. Er hat leitende Ideen, ohne sich darüber klar zu werden. Er ist Symbolist, ohne es zu wissen. Er hat vollkommene Allegorien geschaffen und hat es vielleicht nicht einmal gewußt. Er stellt Leiden-



Abb. 33. Frauenbüste. (Zu Seite 72.)

schaften dar. Einige Male hat er seine Sujets der Mythologie entliehen, er hat Faune, Parzen, Ikarus dargestellt. Aber jedesmal ist er in den wahren Sinn der Mythologie eingedrungen, den die Durchschnittsmaler und -bildhauer uns hassenswert gemacht hatten. Er hat den Geist der Mythologie erfaßt, ohne auch nur zu vermuten, daß man sie überhaupt zu Anekdoten mißbrauchen könnte. Man hat ihm eine Philosophie, eine Moral, eine Perverstität angedichtet: er hat nichts von alledem. Alles das sind Erklärungen, die durch verschiedene Personen ge-

liefert worden sind, welche an seinen Werken vorübergingen und darin irgendeine Tendenz, die ihnen gerade gefiel, fanden. Die ganze Welt tat sich darin genug, weil in Wirklichkeit sich in seinem Werk alle Ideen finden, durcheinander gemischt und verschmolzen zu einer einzigen Evidenz, derjenigen des Lebens. Ja, Rodin fühlt das Leben. Er stellt es dar mit allem, was es enthält; er kann nicht die Materie von den Ideen unterscheiden; und er hat die Gabe, in allen Dingen das Mark zu erfassen . . .“

Solche schlichten und kräftigen Worte waren naturgemäß sehr dazu angetan, in breiten Schichten Verständnis für Rodins Kunst zu wecken. So gestaltete sich durch die propagandistische Unterstützung der bedeutendsten Literaten Frankreichs die Gesamtausstellung seiner Werke zu einem gewaltigen Triumph für Rodin. In seinem sechzigsten Lebensjahre fand Auguste Rodin endlich in seinem Heimatlande und in seiner Heimatstadt die Anerkennung, die er verdiente. Es wurde jetzt wirklich fast in allen Kreisen als lächerlich empfunden, wenn ein Kritiker wie Eugène Guillaume in seinem Bericht über die Skulptur der Weltausstellung in der „Gazette des Beaux-Arts“ Rodin, als wäre er irgendein Durchschnittskünstler, trocken unter den mehr oder minder kleinen Talenten des modernen Frankreichs aufzählte und einige seiner Werke mit dem Beiwort „talentvoll“ schmückte. Der Sieg gehört trotzdem Rodin. Auch der Staat wurde sich seiner Pflicht bewußt; er kaufte in den folgenden Jahren nacheinander Arbeiten Rodins für das Musée du Luxembourg. Die Aufträge häuften sich. Aus England, Amerika, Frankreich und Deutschland ergingen Porträtaufträge an ihn, nach allen Himmelsrichtungen hin wurden Skulpturen von ihm verkauft. Jetzt erwachte der Neid der kleinen Kollegen und Mißgunst stellte den Meister als einen profitlüchtigen Gelbjäger dahin, weil Rodin für seine Skulpturen hohe Preise forderte und plötzlich als ein Mann mit außergewöhnlich hohen Jahreseinnahmen dastand, die viele ihm nicht gönnten. Aber nicht alle Künstler, die bis zu ihrem sechzigsten Lebensjahre auf Erfolg warten, verwenden ihre Einkünfte in so idealer, großartiger Weise. Als Rodins Einkünfte seine materiellen Bedürfnisse überstiegen, begann er die kleine Sammlung von Antiken, die er in früheren Jahren oft unter Entbehrungen zusammengebracht hatte, zu erweitern und auszubauen. Rodins Skulpturensammlung, die sich aus Werken der Antike, des Orients, der Gotik und Renaissance zusammensetzt, ist heute allein schon eine Sehenswürdigkeit; sie umfaßt gegen tausend Nummern und ist in einem eigenen Gebäude in Meudon untergebracht.

Die Hauptwerke aus Rodins letzter Zeit, aus den Jahren nach der Weltausstellung sind noch zu nennen. Im Jahre 1901 schuf er „Les Bénédiction“, die Krönungsgruppe für das Denkmal der Arbeit und die Marmorfigur: Die Morgendämmerung. Aus dem Jahre 1902 stammt die Schöpfung und die Hand Gottes. In demselben Jahre begann er mit der großen Bronzefigur des Denkers, den er 1904 vollendete und im Salon ausstellte (Abb. 1). Dieses Werk Rodins erregte laute Bewunderung und veranlaßte den Kunstkritiker und Direktor der Zeitschrift „Les Arts de la Vie“, Gabriel Mourey, eine öffentliche Subskription zu eröffnen, durch die der Denker angekauft und dem Staate geschenkt wurde. Das Ministerium bestimmte diesem Denkmal den Platz vor dem Pantheon. Dort wurde der Denker im Jahre 1906 durch den Staatssekretär der schönen Künste, Dujardin-Beaumez, feierlich enthüllt. Aus dem Jahre 1904 stammt weiter noch die Büste des Direktors Guillaume der französischen Akademie in Rom, aus dem Jahre 1905 die Marmorgruppe: Junges Mädchen vertraut sein Geheimnis der Isis, aus dem Jahre 1906 die Büste Berthelots und endlich aus dem Jahre 1907 der Torso eines schreitenden Mannes (Abb. 8) und die Büsten von Madame de Goloubeff, von Miß Fairfax und Mrs. Hunter und der Bronzefuß des Ugolino, den er vom Staat für das Luxembourg-Museum in Auftrag erhielt. Aus dem Jahre 1908 sind vier Gruppen: Die Hoffnung, Amor und Psyche, Liebesmorgen, Traum

hervorzuheben und aus diesem und den folgenden beiden Jahren eine Anzahl Büsten amerikanischer Dollarkönige, eine Büste Richard Wahlers und vier köstliche, weibliche Torso, die in den Salons von 1909 und 1910 ausgestellt waren.

☒ ☒ ☒

In den achtziger Jahren wohnte Rodin noch bescheiden. Anfangs hatte er zwei nicht bedeutend große Ateliers auf dem linken Seineufer in der Rue des Fourneaux und am Boulevard de Vaugirard an der äußersten Stadtgrenze. Gegen Ende der achtziger zog er in die Rue de l'Université. Zuerst nahm er dort ein kleines Atelier; Mitte der neunziger die beiden großen Ateliers, die er heute noch innehat. Vorübergehend nahm er noch ein drittes Atelier hinzu am Boulevard de l'Italie. Er liebte es, mehrere Wohnungen und Arbeitsstätten zu haben, um, wenn die Stimmung es ihm gebot, sich ganz in die Einsamkeit zurückziehen zu können. In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre siedelte er sich in Sèvres und bald darauf in Meudon an.

Auf dem Gipfel eines Abhangs von Meudon, auf einem welligen Terrain, steht die „Villa des Brillants“, Rodins Heim (Abb. 121). Das Haus liegt einsam und beherrscht die Höhen, von denen vor 41 Jahren der Donner der deutschen Kanonen das Fort d'Issy beschoß. Ein reicher, weiter Garten umschließt das Haus, zu dessen Füßen sich links das Städtchen Meudon lagert und rechts das üppige „val Heuri“, wie dieser Landstrich im Volksmund heißt. Die Farben sind lebhaft; blumenreiche Gärten schauen den Hügel hinauf, Hütten sind dazwischen verstreut und nach Clamart zu ragen Fabrikschlote in die Höhe. In der Ferne unten sieht man hinter den Terrassen von Bellevue die Brücke von Sèvres und darunter das blaue Band der Seine. Hebt man den Blick nach rechts, hat man ganz Paris



Abb. 34. Die Dorfbräut (Zu Seite 72)

☒

☒



Abb. 35. Die Winzerin. (Zu Seite 72.)

vor sich, die Riesenstadt mit ihren Kuppeln und Türmen, mit ihren breiten Plätzen und ihrem mit Gründurchwobenen Häusermeer. Die Augen können sich hier ausruhen; der Geist, der sich drunten im Getümmel der Stadt müde gearbeitet hat, kann hier sich Labung holen in dem Frieden der Natur, in der freien Weite.

In dem Empfangsraum, dem Zimmer des Hausherrn, hängen die Porträts, die seine Freunde, die seine Freunde, Eugène Carrière, John Sargent, Jean Paul Laurens, Avidgor und A. Legros in verschiedenen Lebensaltern von ihm gemalt haben; daneben hängen Andenken und Geschenke der Freunde, Bilder von Monet, Degas, Pissaro, Cottet; auch Werke junger, unbekannter Talente aus dem Kreise der Indépendants, Gravuren von Braquemond, Bilder der

venezianischen und holländischen Schulen. Die Bibliothek ist reich bestellt: neben den griechischen, römischen und französischen Klassikern steht eine schöne Ausgabe der Werke Balzacs und Wildes, stehen auch die Bücher mancher deutscher Dichter, die dem Meister ihre Werke über sandten. Nach Schluß der Weltausstellung ließ Rodin den Pavillon, den er für die Sonderausstellung seiner Werke hatte erbauen lassen, abbrechen und neben seinem Wohnhaus in Meudon aufstellen. Dieser einfache und zweckmäßige Eisenkonstruktionsbau mit Ober- und Seitenlicht dient dem Meister als Arbeitsstätte. In dem Portal dieses schönen Ateliers sind eine Reihe der wertvollsten Antiken aus Rodins Besitz aufgestellt.

Hier empfängt Rodin für gewöhnlich seine Gäste inmitten der zahlreichen fertigen und halbfertigen Skulpturen, die alle durch Leinentücher verhängt sind. Das Gipsmodell der Kolossalstatue Balzacs beherrscht den gesamten Raum. Gipsabgüsse und Modelle in Ton und Stein sind in Glasschränken untergebracht, ringsum an den Wänden entlang stehen über neunhundert Bleistift- und Tusch-

zeichnungen, auch einige landschaftliche Studien, die Rodin seinerzeit in Brüssel entwarf. Die Skulpturenansammlungen Rodins sind in zwei Nebengebäuden untergebracht; aber auch sie reichen bald nicht mehr aus. So entschloß sich Rodin vor wenigen Jahren weiter unten in der Stadt noch ein zweites Gebäude zu erwerben, in dem er einen Teil seiner eigenen Werke und einen Teil seiner Sammlungen aufstellte. Doch diese Zerrissenheit seiner Arbeitsstätten und Sammlungen gefiel ihm nicht länger, so daß er im Jahre 1907 sich zu einem umfangreichen Neubau entschloß, der hart am Abhang des Hügels seinen Platz finden soll und sowohl seine Ateliers wie seine Skulpturenansammlungen aufnehmen kann. Eine Säulengalerie wird dieses Gebäude umlaufen, von der aus man den freien Blick auf Paris und die



Abb. 36. Bellona. (Zu Seite 72.)

Umgegend noch köstlicher wird genießen können. Im Sommer des Jahres 1908 hoffte Rodin dieses neue Haus, das wie ein Tempel den Hügel von Meudon krönen wird, einweihen zu können; aber die Zeit gönnte ihm nicht dieses Gebäude in der erträumten Weise so schnell auszuführen und so ragt auf dem Hügel immer noch eine Ruine gen Himmel.

Der erste Eindruck, den Rodins Erscheinung weckt, wird für die meisten eine Enttäuschung sein. Eine kurze, breite, gnomenhafte Gestalt, dessen linke Schulter ein wenig abfällt, dessen Rücken ein wenig gekrümmt ist. Fest in den Körper geklemmt sitzt das Riesenhaupt, das ein dichter, graumeliertes Vollbart umrahmt. Breite Furchen hat das Leben ihm in die Wangen gegraben; auch die starke, breite und fleischige Nase ist mit Linien gezeichnet. Die kräftigsten Furchen aber sitzen auf der schönen, hohen und edlen Stirn. Hebt er den Blick, sieht man die schönen,



Abb. 37. Der Gedanke. (Zu Seite 26 u. 72.)

tiefliegenden, meistens zusammengekniffenen Augen. Zögernd, mit wiegenden, ein wenig schlürfenden Schritten kommt er dem Besucher näher; in der Linken hält er den Kneifer an einer Pike vor sich her; die rechte Hand hängt am Körper herunter. Leise, gedämpft aus verschleierter Stimme fließen die Worte ihm von den Lippen. Er ist schüchtern, verlegen, immer noch ein wenig unbeholfen, in der großen Welt die Rolle eines weltberühmten Großen zu spielen. Er ist lebenswürdig und verbindlich, hat durchaus nicht die Allüren eines ruhmgekrönten Helden des Tages. Einfach, natürlich und menschlich ist seine Art. Hat man das Glück ihm näher zu treten, gewinnt man in ihm bald einen Freund, mit dem beisammen zu sein die reichste Anregung bietet. Er weiß jedes Gespräch gleich auf all-

gemeine Fragen zu lenken, hat immer große Gesichtspunkte, die dieser rastlose Denker, dessen Hirn noch heute in ungebrochener Kraft arbeitet, bis in die letzten Bezirke durchdacht hat. Niemals stand jemand leer von seiner Tafel auf. Jeder nimmt einen Überfluß von Gedanken, ein reiches Maß von Eindrücken und Anregungen mit, die er sprudelnd austreut. Es ist ein köstlicher Genuß, mit ihm über die Dinge der Kunst zu reden, während auf seinem Tische vor ihm eine der schönsten Antiken der Welt steht, eine zarte, weibliche Figur, deren sinnvolle Schönheit wie eine frühe Schwester der Mona Lisa erscheint, während um ihn und den Gast die schlichteste, einfachste Hausfrau sich emsig und vorsichtig sorgt, deren verblühte Züge die einstige Schönheit noch ahnen lassen. Man wähnt sich weit fort von Ruhm, Erfolg und allen äußerlichen Dingen dieser Welt in innerer Gemeinsamkeit mit einem großen, starken und gütigen Menschen. Hart und abweisend ist er nur gegen zudringliche Fremde, die, wenn sie neugierig und naseweis, ihn ärgern und ihn zum Zorn reizen. Er ist dann stumm und abweisend, zeigt unverhohlen seine schlechte Laune und findet rasch Mittel und Wege, ihnen die Tür zu weisen.

Von seiner, ich möchte sagen, häuerischen Unbeholfenheit im Leben hat er bei einem ersten Besuch in England einem komischen Beweis gegeben. Vor etwa sieben Jahren wurde er nach London eingeladen. Eine Künstlerdeputation und ein Abgesandter des Königs begaben sich nach Dover, um den Meister bei seiner Ankunft auf englischem Boden zu begrüßen. Ein Salonwagen stand bereit. Aber Rodin war nirgends zu sehen; schließlich fand man ihn, als er gerade bewaffnet mit einer ungeheuren Reisetasche in ein Kupee dritter Klasse einsteigen wollte, aus dem man ihn noch rechtzeitig rettete und ihn in den Salonwagen hinein komplimentierte. In London wurde ihm zu Ehren ein großes Bankett veranstaltet, wo ein Engländer eine englische Rede auf ihn hielt, von der Rodin natürlich kein Wort verstand. Als der Redner im Laufe seiner Rede von dem größten Bildhauer der Welt sprach, der heute in ihrer Mitte saße, klatschten alle begeistert Beifall und Rodin selbst, der nicht wußte, wem der Beifall galt, klatschte vergnügt mit, eben weil alle anderen klatschten . . .

Eine junge französische Schriftstellerin, die in diesen Jahren des Ruhmes Rodin nahe kam, wurde sein Eckermann. Es ist kein Wunder, daß Rodin sich vor zarten und feinen Frauen eher aufschließt als Männern gegenüber, die nur zu oft kommen, um zu kritisieren, zu urteilen, bevor sie sich Zeit genommen haben die Welt in sich aufzunehmen, die sich in seinen Werken ihnen aufzutut. Judith Cladel hat die Gespräche, die sie vor eine Reihe von Jahren mit Rodin in



Abb. 38. Skulptur zum Balzac.
(Zu Seite 26.)



Abb. 39. Balzac. (Zu Seite 26 u. 76.)

seinem Atelier, auf Spaziergängen und auf Wanderungen durch den Louvre gepflogen hat, sorgfältig niedergeschrieben und in einem Buche gesammelt, das manchen wertvollen Einblick in Rodins Geisteswelt gewährt. Einige der charakteristischsten Aussprüche, die sein Verhältnis zur Kunst illustrieren, entnehme ich diesem schönen Buche. Sie mögen hier Platz finden:

„Die Japaner sind große Bewunderer der Natur. Sie haben sie studiert und in einer wundervollen Art und Weise verstanden. Denn, Sie wissen, Kunst heißt Naturstudium. Dieses Studieren hat die Größe der Antike und die Größe der Gotik bestimmt. Die Natur ist alles. Wir erfinden nichts, wir schaffen nichts. Das sage ich Ihnen, wie ich es meinen Schülern sage. Die Literatur ist eine Kunst, welche mir in ihren Einzelheiten verschlossen bleibt. Aber ich bin sicher, daß für den Literaten dasselbe Gesetz besteht wie für den Bildhauer. Die Griechen haben nur wiedergegeben, was sie gesehen haben mit einer gewissen Übertreibung der charakteristischen Formen. Nur sie haben eine Aufrichtigkeit an den Tag gelegt, eine Ehrlichkeit, wunderbar. Ja! Man muß aufrichtig sein. Man muß sich in jedem Augenblicke seiner Karriere ebenso stark,

wie man an sich glaubt, sagen: Ich weiß, daß ich in meiner Skulptur einige Partien weniger gelungen gelassen habe. Das Publikum wird es nicht bemerken. Ich werde es das nächste Mal besser machen. Wenn das Publikum es nicht bemerkt, so werden Sie selbst es doch bemerken. Wem es zur Gewohnheit wird, die Schwierigkeiten zu eskamotieren, wer sich mit einer liebedlichen Arbeit zufrieden gibt, dessen Arbeit wird bald ganz schlecht. Man darf sich niemals mit seinem Gewissen abfinden, selbst nicht in nichtigen Dingen, später werden die nichtigen Dinge alles.

Die Kunst erfordert besonders in der Jugend eine Langsamkeit, eine Geduld, von der die meisten Menschen sich gar keinen Begriff machen; sie ist schwierig zu verstehen und schwierig auszuüben.

Heute will man zu schnell vorwärts; man nimmt sich sogar nicht einmal die Zeit zur Selbsterkenntnis. Die jungen Leute stürzen sich auf die erste Originalität, der sie begegnen, und ahmen sie nach, ohne zu versuchen sich Rechenschaft zu geben, was ihnen not tut. Die gewollte Originalität, die Bizarrie hat keine Existenzberechtigung. Gewollte Originalität wird eine Konvention wie alles übrige. Man muß auf der Natur aufbauen; nachher kann man sich auf sein Temperament verlassen und mit ihm die Kunst durchdringen. Das Temperament widersteht und vermag sich immer auszudrücken, wenn es wahrhaft solide ist. Wie ein Gebirgspferd findet das Temperament immer seinen Weg auch dort, wo andere nicht gehen können. Aber wenn man vor Beendigung eines ausgedehnten Studiums mit wohl überlegtem Entschlusse sich dieser oder jener Manier verkauft, so macht man aus der Skulptur nur eine schlechte Literatur. Einige junge Leute laufen in die Museen; kommen sie wieder heraus, sagen sie sich: Wir werden uns umbilden, wir haben gegenwärtig eine andere Seele, eine japanische Seele à la Botticelli und wir werden mit neuen Gedanken arbeiten. Sie haben ja vielleicht in Wirklichkeit eine Seele, aber eine Diebesseele . . .!

Die wahre Tradition der Arbeit ist dahin. Anatole France sagte mir heute morgen: „Ehemals brachte der Kunstschüler zwei Jahre bei seinem Meister zu, um das Atelier zu kehren, die Farben anzureiben und anderen als Modell zu dienen, bevor er zu malen anfing.“ Das ist wahr. Heute erreicht man alles zu leicht und der Wunsch hat nicht mehr Zeit, sich zu kräftigen. Durch Überwinden von Widerständen und Hindernissen kommt man zu Kraft und Charakter. Die Antiken haben dieses Fieber, das zu nichts führt, niemals gekannt; sie bewunderten die Schönheit und stell-

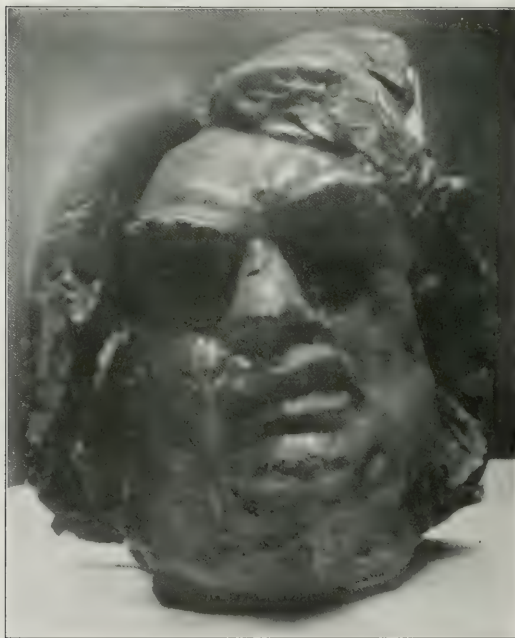


Abb. 40. Balzac. (Zu Seite 26 u. 76.)

ten sie dar, indem sie sie schärfer aus der Natur herausarbeiteten; denn die Kunst verlangt kein regelrechtes Kopieren. Die Gotiker waren auch sehr große Realisten, begabt mit einem wundervollen Gefühlsleben. Aber obwohl ich die Kraft ihrer Kunst fühle, obwohl sie mich durch und durch ergreift, so kann ich mir immer noch nicht ihre Kunstmittel erklären. Die Bildhauer der Renaissance besaßen den gleichen Enthusiasmus wie die Griechen, die gleiche Liebe mit ein wenig mehr Scharfsinn, einen gewissen Sinn für Anordnung, im ganzen ein wenig geistreicher. Aber alle diese Menschen lebten in einer Zeit, in der man die Kunst liebte; sie bewegten sich in dem allgemeinen Zeitgeschmack, während man in unserer Zeit durchaus außerhalb desselben steht. Er existiert für die Menge nicht mehr. Die Alten umgab eine Atmosphäre, die unentbehrlich für einen Künstler ist, um vollkommen groß zu sein. Heute hat die Menge keine Größe mehr; sie sinkt, darin liegt der Fehler; niemals werden wir Heutigen durch sie unterstützt. Daraus wird sich in dreißig oder vierzig Jahren eine vollständige Dekadenz ergeben . . .

Als man sich entschlossen hatte, die Antike zu kopieren, was haben wir daraufhin gehabt? Nun wohl, die Skulptur des Zeitalters Louis Philippe; das will sagen, das Häßliche des Häßlichen. Man sagt zuweilen von mir, daß ich mich den Griechen nähere. Vielleicht ist es wahr; aber nicht, indem ich sie kopiere oder ich hätte nichts anderes gemacht, als was im Zeitalter Louis Philippes gemacht worden ist . . .

Ich beobachte mein Modell lange; ich zwingen es nicht in gesuchte Posen. Ich lasse es gehen und kommen im Atelier wie ein ungezügelttes Pferd und ich



zeichne die Beobachtungen auf, die ich mache. Durch dieses geduldige Verfahren glaube ich zuweilen die Arbeitsweise der Griechen wiedergefunden zu haben dank der Arbeit selbst und nicht, indem ich ihre Statuen studierte. Zu ihrer Methode bin ich in dem Höllentor zurückgekehrt, indem ich auf die Mittel zurückgriff, die die Meister der Renaissance angewandt haben, zum Beispiel diese Vermischung von Figuren in Basrelief und in Rundform, um jene schönen blonden Schatten zu haben, welche soviel Zartheit geben. Dieses Verfahren habe ich nicht aus schon geschaffenen Werken herausgeholt, sondern ich habe mich



Abb. 42. Der Kuß. (Zu Seite 32, 55 u. 78.)

deselben bedient, weil es sich aus meinem Modell ergab, ebenso wie die Bildhauer des sechzehnten Jahrhunderts es durch ihre Modelle gefunden haben: das war also ein glücklicher Fund, nicht ein Diebstahl. Das sind die Mittel, wie man verlorene Quellen wiederfindet, die sich plötzlich von neuem erschließen.

Aber man macht diese Entdeckungen nicht in einigen Tagen. Welche Geduld, welches Ausharrungsvermögen erfordert die Kunst. Nichts ohne Arbeit. Wenn man hastet, wenn man eilig ans Ziel dringt, wenn man die Arbeit nicht als Selbstzweck betrachtet, wenn man an den Erfolg denkt, an das Geld, an Dekorationen, an Aufträge, so ist man am Ende. Solche Menschen werden niemals Künstler werden. Sie werden Dinge machen, welche gefallen, weil sie mittelmäßig sind, sich dem Geschmack der Menge nähern und ihrer kurzfristigen Intelligenz; aber niemals werden sie wahrhafte Künstler werden. Und wie leicht kann man von seinem Wege abkommen. Ein Mann, welcher zu sehr die Frauen liebt, ist verloren. Das genügt. Man kann nicht mit zwei Passionen leben. Man würde elend zugrunde gehen wie Marjhas durch Apollo.

Indessen, man behauptet immer, die Künstler haben ihre Inspiration im Feuer der Liebe. Die Inspiration. Ach! Ach! Ach! Das ist ja eine alte, romantische Idee, die gar keinen Sinn hat. Die Inspiration, das soll heißen, ein Donnerschlag treibt einen Jüngling von zwanzig Jahren plötzlich, eine Marmorstatue zu machen, mit einem Schläge ein Hauptwerk zu vollenden, aus dem Delirium seiner Imagination heraus, während der Nacht. Gewöhnlich ereignen sich ja solche Delirien in der Nacht, ich weiß nicht warum.

Das ist Unsinn. Je jünger man ist, um so mangelhafter ist die Erkenntnis. Man liebt die Arbeit nicht, weil man nicht zu arbeiten versteht. Alles, was man auf einen Schlag in Eile und exzessiver Exaltation macht, ist man gezwungen zu zerstören. Solche Inspirationen sind vom Übel . . . —

Wenn Lombroso und andere sich einbilden, das Genie grenze an Wahnsinn, so ist dies absolut falsch. Das Genie ist die Ordnung selbst, die Konzentration aller Fähigkeiten des Maßes und des Gleichgewichtes. Man hat oft meine Skulptur als das Werk eines Exaltierten bezeichnet. Ich bin das Gegenteil eines exaltierten Menschen, mein Temperament ist vielmehr schwerfällig und weich. Ich bin nicht ein Träumer, sondern ein Mathematiker: meine Skulptur ist gut, weil sie geometrisch ist. Ich leugne nicht, daß sich in meinen Werken Erregung findet; aber nur, weil sie wahr sind. Diese Erregung findet sich nicht in mir, sondern in der Natur, in der Bewegung. Das göttliche Werk selbst ist erregt. Ach, die Natur! Die Natur . . .

Die Natur, ich bewundere sie jetzt und ich finde sie so vollkommen, daß, wenn der liebe Gott mich rufen würde, um mich zu fragen, was er darin ändern solle, so würde ich ihm antworten: alles ist gut und nichts dürfe angerührt werden . . .

Die Büste Rocheforts (Abb. 24) und der Victor Hugo (Abb. 27) sind dem Manne, der vor der Natur erwacht, überlegen; indessen diese zweite Manier habe ich nur durch die erste, welche das genaue Studium darstellt, erreichen können; durch sie habe ich die anatomischen Kenntnisse und manche Weisheit gewonnen. Erst nachher habe ich begriffen, daß die Kunst ein wenig mehr erfordert als Größe, eine Art von Übertreibung. Ich habe es Ihnen neulich angedeutet und ich werde es heute Ihnen erklären. Flaubert, glaube ich, hat gesagt: 'Die wahrhaft Großen sind die, die übertreiben.' Das ist eine gut gesagte Wahrheit. In der Bildhauerei muß man die Muskelbündel betonen, die Verkürzungen bezwingen, die Löcher aushöhlen. Das gibt Kraft und Breite. Die Skulptur ist die Kunst der Löcher und der Buckel, nicht die Sauberkeit der glatten, nicht durchmodellierten Flächen. Nur die Laien sagen vor den richtigen Entwürfen und den zusammengedrängten Arbeiten: Das ist noch nicht fertig. Das Modell ist der Reflex des Lebens, das Leben selbst. Denn es existiert in allem. Das Publikum versteht das nicht; es verwechselt Kunst mit Sauberkeit; es ist an glatte, sozusagen vereinfachte



Abb. 43. Der Ruß. (Zu Seite 32, 55 u. 78.)

Figuren gewöhnt, einfach, wie gezeichnete Skulptur; das ist der berühmte neu-griechische Stil, der uns so viele schlechte Skulpturen beschert hat.

Genau die Natur kopieren ist nicht der Zweck der Kunst. Ein Gipsabguß nach der Natur ist die vollkommenste Kopie, die man erhalten kann. Aber der ist ohne Leben, ohne Bewegung, ohne Beredsamkeit. Man muß übertreiben. In der Skulptur hängt alles davon ab, wie man die Modellierung ausführt, indem man die belebende Linie der Fläche sucht, um die Vertiefungen und die Buckel zu machen mit den Übergängen, welche sie untereinander verbinden, die harmonischen Übergänge von Licht und Schatten. Durch die Modellierung erhält man in derselben Zeit jene schöne Weichheit, die Eleganz, die Morbidezza gleichzeitig mit der Kunst. Indessen handelt es sich nicht darum, in einem Körper eine Partie zu betonen und die andere zu vernachlässigen. Jede muß proportionell übertrieben werden, gemäß dem Ton, den man anschlagen will, aber immer im Verhältnis zum Ganzen; und der Grad und das Maß dieser Übertreibung variiert mit jedem Künstler; der Geschmack entscheidet da. Auf diese Weise überseht sich das Temperament des Künstlers in die Kunst.

Die Konstruktion, das Modelé gab den Antiken die Kraft. Sie verstanden sich auf den Aufriß. Das Detail für sich zu bearbeiten ist ein Hauptfehler. Es muß so weit wie irgend möglich durchgeführt werden, aber immer im Verhältnis zum Ganzen. Es handelt sich nicht darum in einer Büste eins nach dem andern zu machen, die Wange, die Nase, den Mund, das Auge. Man muß zuerst die Massen studieren und anlegen. Ein Kopf erscheint wie eine Figur mit Transformationen. Man könnte sagen, daß jede Form eine Kugel mit Transformationen ist. Aber jedes Profil verschiebt diese Kugel. Man muß also, um sie zu konstruieren, sich fortgesetzt um sie herum bewegen und jedes der Profile in seinen wahren Grenzen wiedergeben. Durch Profile in die Tiefe arbeiten und nicht auf den Oberflächen; aus dieser Sicherheit der Arbeit ergibt sich alles übrige; sonst macht man flache Sachen, Stücke, die bestimmt sind, nur von einer Seite betrachtet zu werden. Sehen Sie den Unterschied. Wenn ich die Hand flach auf diesen Stein lege, den Daumen gegen den Sockel, so haben wir das alte, flache, akzentlose Basrelief. Während wenn ich's so mache — er stütze die Hand mit dem Gelenk auf den Stein und spreize die Finger in die Luft — die Hand in der Tiefe erscheint und Valeur hat; sie hält ihren ganzen Umfang in die Luft. Macht ein Bildhauer es so, sagt man, er hat Genie; das will aber nur besagen, daß er sehen kann.

Es gibt keinen Idealismus; es gibt nur ein Handwerk. Das Handwerk ist alles; aber gerade das will man nicht glauben. Man glaubt lieber an irgendeine anormale Sache, an etwas Übermenschliches als sich von der Wirklichkeit Rechenschaft zu geben. Aber die Griechen waren einfach Gelehrte; ihre Kunst ist Geometrie. Das Handwerk, die langsame und nachdenkliche Arbeit scheint weniger schön als die Inspiration; macht weniger Eindruck und doch sind sie Grundlage der Kunst.“

„Erotische Skulpturen“ — sagte mir Rodin einmal kopfschüttelnd, — „ich liebe es nicht, daß man irgendwelche meiner Skulpturgruppen unter diesem Sammelnamen zusammenfaßt. Ich habe keine erotischen Skulpturen gemacht; ich habe niemals eine Skulptur der Erotik wegen gemacht. Das begreifen die meisten nicht, weil sie die Skulptur überhaupt nicht begreifen, weil sie in der Skulptur beständig irgendwelche literarischen oder philosophischen Ideen suchen. Die Skulptur ist die Kunst der Formen. Ich habe menschliche Körper in der Umarmung, in der Erregung dargestellt, Körper, die sich aneinander anschlängen, die sich wild umschlingen, die sich voneinander losreißen; aber das ist ganz etwas anderes: das sind erregte Naturformen. Die Natur ist immer schön. Niemals ist sie häßlich. Wo sie uns häßlich erscheint, verstehen wir die Natur einfach nicht. Und wie viele Künstler deformieren die Natur, indem sie sie interpretieren. Ein Mann



Abb. 44. Der Frühling. (Zu Seite 26, 55 u. 78.)

im Gehrock, eine Frau, die sich schminkt, das ist häßlich; aber ist das die Natur? Nein, das ist Unnatur. Man muß sich ganz in die Natur versenken, um sie ganz zu begreifen . . .“

Und ein anderes Mal: „Je älter ich werde, um so schwärmerischer wird meine Bewunderung für die Antike. Wie haben die Griechen die Schönheit verstanden, mit welcher Kraft und mit welcher unvergleichlichen Meisterschaft haben sie die Schönheit in Stein umzubilden verstanden. Sehen Sie diese Büste. Das ist aus einem Guß, auf einen Wurf gemacht. Wie schließen sich die einzelnen Faktoren leicht und natürlich zu einem Gemeinsamen zusammen. Das kommt daher, weil die Griechen niemals isoliert das Einzelne bearbeiteten, sondern immer den Sinn auf das Ganze, die große Harmonie gerichtet hatten.“

„Und auf der andern Seite: wie haben sie verstanden, Leben aus dem Einzelnen herauszuheben. Betrachten Sie einmal eine Antike — sei es die kleinste — in der nächsten Nähe des Lampenlichtes. Sie werden im höchsten Grade erstaunen über die Fülle der vibrierenden Wellen und Tiefe, die eine einzige Fläche des Teiles bietet. Und diese Kunst, die von solcher Sinnesfreude und solcher organischen Lebendigkeit zittert, will man als akademisch und abstrakt bezeichnen? Wie sehr täuschen sich die, welche so richten. Bei aller Logik des Empfindens, bei aller Betonung der großen Rhythmen des menschlichen Organismus, haben sie niemals schaffend gelogen, sondern bis ins Kleinste wiedergegeben was sie sahen.“

Fragt mich jemand: „Was stellt dieses Werk vor?“ so antworte ich ihm: Das ist Skulptur. Skulptur ist die Kunst der Buckel und Höhlungen; die Kunst, die Formen im Spiel von Licht und Schatten darzustellen.“



Abb. 45. Das ewige Idol. (Zu Seite 79.)

„In unserem Zeitalter töten wir in unserem Herzen die Schönheit des Lebens. Das Leben ist traurig, der Mensch ist häßlich, — das hört man alle Tage. Das sind Ideen kranker Menschen. Für mich existiert diese Philosophie des Leidens nicht mehr. Für mich gibt es nur ein Häßliches in der Kunst, das was charakterlos ist, was weder innere noch äußere Wahrheit in sich birgt. Häßlich ist alles Falsche und Lügnerische, alles das niedlich und schön sein will an Stelle von ausdrucksvoll, alles was grundlos lächelt, sich ohne Ursache krümmt und dehnt, ohne Sinn agiert, alles was ohne Seele, — was äußerlich ist. Wenn der Künstler die Morgenröte rofiger, den Frühling grüner, die Augen eines



Abb. 46. Eva nach dem Sündenfall. (Zu Seite 79.)



Abb. 47. Eva nach dem Sündenfall.
(Zu Seite 79.)

Mädchens dunkler und ihre Lippen röter macht, schafft er Sätzliches, denn er lügt. Für den wahren Künstler ist die ganze Natur schön, weil er aus ihr die innere Wahrheit ablesen kann.“

Und ein anderes Mal, als ich in Meudon bewundernd vor seinem Johannes stand, sagte er zu mir: „Soll ich Ihnen das Geheimnis der Bewegung in der Kunst verraten? Es ist der Übergang einer Stellung in eine andere. Und so einfach und selbstverständlich Ihnen diese Worte klingen mögen, können Sie ihre Wahrheit doch gleich an meinem Johannes erproben. Die Gestalt, die auf dem linken Fuß ruht, der mit aller Kraft auf dem Boden aufliegt, zieht in ihrer Balance doch schon den Blick nach rechts. Man sieht den Körper sich schon nach dieser Seite neigen; gleichzeitig scheint die linke, sich hebende Schulter das Gewicht des Torso aufheben zu wollen, um dem rechten Fuß zu helfen wieder nach vorn zu kommen. Und diese Reihe von Einzelheiten macht eben den Eindruck des Überganges, der Bewegung aus.

Dabei ist es sehr wohl möglich, daß eine Momentphotographie, die denselben Vorgang aufnehmen wollte, ein anderes Bild gewänne, und zum Beispiel den hinteren Fuß schon erhoben zeigte und den anderen sich nähernd. Solche Photographie aber würde nur einen, in irgendeiner Pose paralytisierten Menschen und einen grotesken Anblick schaffen, eben weil sie nicht wie die

Kunst den Übergang zwischen zwei Bewegungen darstellen kann, sondern in ihr alle Teile des Körpers in dieselbe zwanzigstel oder fünfzigstel Sekunde gebannt sind und daher nicht die fortlaufende Bewegung geben. Darum eben aber ist die Photographie die Lügnerin und Kunst die Wahrhaftige, denn im Leben gibt es eben keine feststehende, gebannte Sekunde, und wenn der Künstler den Eindruck einer Bewegung, die sich aus mehreren Phasen zusammensetzt, erreicht, so ist er der Photographie, welche abbricht, bei weitem überlegen.“

Diese Aussprüche Rodins, die sich leicht ums Zehnfache vermehren ließen, sind uns wertvoll für die Erschließung seines eigenen Wesens, vermitteln uns einen kostbaren und tiefen Einblick in seine Anschauungen, in seine Auffassung von der Skulptur der Vergangenheit unserer Zeit und endlich in seine Arbeitsweise. Viele dieser Aussprüche, deren besonderer Reiz im Unmittelbaren und Persönlichen liegt, enthalten allgemeine und beherzigenswerte Wahrheiten. Stutzt man zuweilen, mag man sich erinnern, daß die Aussprüche ganz intimen Gesprächen nachherzählt sind. Würde Rodin selbst zur Feder greifen, wozu ihm Zeit und Luft mangelt, so würde er vielleicht einigen Gedanken eine andere Fassung gegeben haben. Doch im großen und ganzen würde er das Bild, das wir durch diese niedergegeschriebenen Gedanken gewonnen haben, kaum verändern.

Vedor ich zur ästhetischen Würdigung der Skulpturen Rodins übergehe, möchte ich noch kurz ein paar Worte über die Würdigung sagen, die Rodin in

Deutschland gefunden hat. Allen voran ist der Name Georg Treu zu nennen, des Direktors des Albertinums in Dresden. Noch bevor Rodins Ruhm in Frankreich selbst durchgedrungen war, hat er für Rodin in Deutschland Propaganda gemacht. In Wort und Schrift hat Treu für Rodin gewirkt und schon vor zehn Jahren Rodinsche Werke in die großartige Skulpturensammlung des Dresdener Albertinums aufgenommen. Einen hübschen Aufsatz hat Anna Brunneemann im Jahre 1901 in der „Gegenwart“ veröffentlicht. Die erste deutsche Monographie über Rodin schrieb der Dichter Rainer Maria Rilke im Jahre 1902; sie ist ein schöner Hymnus auf das Lebenswerk Rodins. Einen sehr wertvollen Beitrag zum Verständnis Rodins brachte der Berliner Philosoph Georg Simmel im Herbst 1902 im „Zeitgeist“; er war der erste Deutsche, der zwischen Rodin und Nietzsche eine Parallele zog.

„Wie Nietzsche zeigte,“ schreibt Simmel, „daß unsere Moral nur eine von vielen war, neben der noch andere Arten von Moralien möglich sind, so hat Rodin durch die Tat bewiesen, daß der klassizistische Stil, den man für den Stil der Plastik zu halten pflegt, keine absolute, sondern eine historische Form ist, neben der unter anderen historischen Bedingungen noch andere ihr Recht haben . . .“

„Michelangelo,“ heißt es weiter bei Simmel, „beschloß die Plastik. Was nach ihm kommt, ist entweder barocke Ausartung, oder, selbst in den edleren Erscheinungen, Epigrammwerk, unter seiner und der Antike Botmäßigkeit. Nur in der Porträtkunst, in der die Individualität der Aufgabe einerseits den traditionellen Schematismus am trostlosten fühlbar macht, andererseits die kräftigeren Geister zu immer neuen Synthesen von Natureindruck und Stilsforderung aufregt — nur in der Porträtkunst treten Persönlichkeiten wie Houdon und Hildebrand origineller hervor. Aber sie bleiben selbst individuelle Erscheinungen, es fehlt ihnen die Weite der stilbildenden Kraft . . .“

Endlich: „Nur in einem Teil des Rodinschen Gesamtwerkes herrscht unzweideutig der neue Stil, der in Rodin durch die Verschmelzung des modernen Geistes mit dem Kunstgefühl Michelangelos erzeugt wurde, — jenes gleichsam als das weibliche, dieses als das männliche Prinzip gedacht. — Indem er in dieser Ausdrucksweise zeigt, was er kann, offenbart er in solcher Vielumfassung den modernen Geist seiner Extensität nach; in einem Bruchteil seines Wertes aber offenbart er, was er ist, und damit die Intensität des modernen Geistes.“

Diese Darstellungen hat der Berliner Philosoph inzwischen erweitert und vertieft. Präzise formuliert Simmel in dieser neuesten

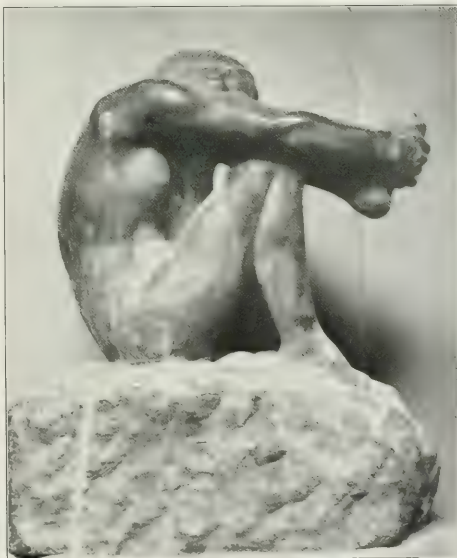


Abb. 48. Die Verzweiflung. (Zu Seite 80.)



Abb. 49. Das Erwachen. (Zu Seite 80.)

Studie Rodins Art und das was ihn von der griechischen Kraft unterscheidet: „Die antike Plastik suchte sozusagen die Logik des Körpers, Rodin sucht seine Psychologie . . . die Antike hebt uns über die Fieber und die problematischen Schwingungen unserer Existenz, weil sie deren absolute Verneinung, die absolute Unberührtheit durch sie ist. Rodin erlöst uns, weil er gerade das vollkommenste Bild dieses in der Leidenschaft der Bewegtheit aufgehenden Lebens zeichnet; wie ein Franzose von ihm sagt: c'est Michelange avec trois siècles de misère de plus. Indem er uns unser tiefstes Leben noch einmal in der Sphäre der Kunst erleben läßt, erlöst er uns von eben dem, das wir in der Sphäre der Wirklichkeit erleben.“

Im Frühjahr des Jahres 1903 brachte die „Kunst für Alle“ eine Rodinnummer, für die der Bonner Professor Paul Clemen den Text schrieb. Er polemisierte in diesem Aufsatz gegen die Einseitigkeit der Adolf Hildebrandschen Theorien.

Clemen schreibt: „Hildebrand hat uns das Geseh des Fernbildes, des reinen Gesichtseindrucks in sei-

nem ‚Problem der Form‘ eingepreßt, in seiner gedrängten, schwer flüssigen, schwer verständlichen Sprache; um so zäher scheint jetzt auch dieses Geseh in den Vorstellungen zu haften. Ob mit Recht? Ist es denn wirklich ein Geseh? Oder nur eine Erfahrungstafel? Die innere Notwendigkeit, Fernbilder zu schaffen, besteht doch zunächst nur, wo eine Figur oder eine Gruppe aus der Ferne gesehen werden soll, und dann dort, wo ein oder vorzugsweise ein einziger Punkt oder eine einzige Linie zum Beschauen des Kunstwerkes gegeben ist. Das alles aber gilt doch schon nicht für eine Gruppe, die in einem verhältnismäßig engen Raum frei aufgestellt gedacht ist, so daß wir von allen Seiten um sie herumgehen können. Rodin schien es, daß jenseits dieser Darstellungsart, die auf einem Plan, vor einem Plan eine Figur aufbaute, noch eine andere, vielleicht eine höhere Kunst liegen mußte, die bei allen Seiten einer Gruppe zugleich einsetzte, nicht einen, nein ein Duzend und mehr

Umriffe im Auge hatte, die Figuren von allen Seiten gleich bedeutend, gleich ausdrucksvoll gestalten wollte. Er begann eine Gruppe von allen Seiten zugleich, nahm in zahllosen Skizzen die Silhouetten von allen Seiten auf, und vertiefte, verschärfte, vereinfachte diese, um sie dann miteinander zu vereinigen. Das ist es, was er ursprünglich das *mouvement dans l'air* genannt hat. Nicht die Atmosphäre selbst hat er hier etwa mitschildern wollen, wie man mißverständlich gemeint, sondern seine Körper von allen Seiten aus dem Spiel dieser Atmosphäre darbieten zu wollen. Das klassische Beispiel dieser Kunst ist der Kuß.“

Eindringlicher und überzeugender hat niemand den Unterschied zwischen Hildebrand und Rodin und die Überlegenheit Rodins als stilbildende Kraft dargestellt, selbst Julius Meyer-Graefe nicht, der im Jahre 1904 in den Kapiteln über die moderne Skulptur in seiner Entwicklungsgeschichte den weitesten Blick bewiesen und Rodins Stellung innerhalb dieser Entwicklung markant fixiert hat.

In Deutschland ist Rodin zum erstenmal in München auf der internationalen Kunstausstellung im Glaspalast von 1893 aufgetreten. Vom darauf folgenden Jahre an stellte Rodin in der Sezession aus. 1894 waren dort der Frühling (Abb. 44) und die Schlafende Nymphe zu sehen; 1896 die Büste von Dalou, die Hand Gottes und Faun mit Kind. Einige Jahre später machte die Berliner Sezession den Meister in Norddeutschland bekannt. Seit Ende der neunziger Jahre begegnet man häufiger seinen Werken auf deutschen Kunstausstellungen. Die Münchener, Berliner, Wiener und Dresdener Jahresausstellungen haben hin und wieder auch größere Kollektionen von ihm vorgeführt.

Die lehrreichste Darbietung war die Wiener von 1903, die die Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik demonstrierte. Muther und Meyer-Graefe hatten sich um diese denkwürdige Ausstellung besondere Verdienste erworben. Die ganze Entwicklung der Plastik von Houdon zu Rude, Carpeaux, Rodin, Rossio und Bigeland wurde vorgeführt. Eine große Kollektivausstellung Rodinscher



Abb. 50. Das Erwachen. (Zu Seite 80.)

Werte wurde 1902 in Prag veranstaltet. Eine zweite Übersicht über sein ganzes Schaffen fand im Jahre 1904 in Düsseldorf statt. 25 Marmor- und Bronze-
werke und gegen 40 Gipsabgüsse waren auf dieser internationalen Ausstellung
vereintigt, zu deren Eröffnung Rodin selbst nach Düsseldorf reiste. Endlich sei
erwähnt, daß die Universität Jena Auguste Rodin zum Ehrendoktor ernannt hat.

Auf öffentlichen Plätzen und im Besitz öffentlicher Sammlungen finden sich
folgende Werke Rodins:

1. Frankreich.

Amiens: Musée de Picardie.

Buste de Puvlis de Chavannes, Mar-
mor.

Calais: Jardin de Richelieu.

Le Monument: Les Bourgeois de
Calais.

Lyon: Museum.

L'Ombre, Bronze.

La Tentation de St.-Antoine, Marmor.

Nancy: La Pépinière.

Le Monument: Claude Lorrain.

Sèvres: Museum.

Vases décorées de figures.

Paris: Musée du Luxembourg.

L'homme au nez cassé, Bronze.

L'âge d'airain, Bronze.

Saint-Jean-Baptiste, Bronze.

Le Baiser, Marmor.

Bellone, Bronze.

Tête de femme, Marmor.

Danaïde, Marmor.

Cariatide écrasée, Bronze.

Celle qui fut Heaulmière, Bronze.

La Pensée, Marmor.

Buste de Falguière, Bronze.

Buste de Jean-Paul Laurens, Bronze.

Buste de Victor Hugo, Bronze.

Buste de Henri Rochefort, Bronze.

La main de Dieu, Bronze.

Buste de Georges Wyndham, Bronze.

Buste de Eugène Guillaume, Bronze.

Buste de Berthelot, Bronze.

Buste de Madame V., Bronze.

Buste d'un jeune homme, Bronze.

La Douleur, Bronze.

Ugolino, Bronze.

Vase décorée de figures.

Paris: Palais des Beaux-Arts de la
ville de Paris.

Buste de Victor Hugo, Marmor.

Tête de femme, Marmor.

Femme accroupée, Bronze.

Collection de dessins.

Paris: Louvre, Pavillon Marfan.

Collection de dessins.

Paris: Öffentliche Denkmäler.

Le Penseur. Place du Panthéon.

Le Monument: Victor Hugo. Jardin
du Palais Royal.

Le Monument: Henri Becque. Place
Prosper Goubon.

Le Monument: César Frank. Cime-
tière Montparnasse.

2. Deutschland.

Berlin: Nationalgalerie.

Büste von Dalou, Bronze.

Büste von Falguière, Bronze.

Der Mensch und sein Gedanke, Mar-
mor.

Das eiserne Zeitalter, Bronze.

Der Denker, Bronze.

Dresden: Albertinum.

Maske eines Italieners, Bronze.

Männlicher Rumpf, Studie, Bronze.

Ein Bürger von Calais mit dem

Schlüssel, Verkleinerung, Bronze.

Jean-Paul Laurens, Bronzebüste.

Eva, Marmor.

Das eiserne Zeitalter, Gips.

Johannes der Täufer, Gips.

Ein Bürger von Calais, Gips.

Vom Victor Hugo-Denkmal. Brust-
stück des Dichters, Gips.

Vom Victor Hugo-Denkmal: Die in-
nere Stimme, Gips.

Der Denker, Gips.

Francesco da Rimini und Paolo Mala-
testa. Reliefgruppe von der Porte
l'Enfer, Gips.

Büste von Puvlis de Chavannes, Gips.

Büste von Jean-Alexandre-Joseph
Falguière, Gips.

- Büste von Eugène Guillaume, Gips. Lübeck: Dr. Hermann Linde.
 Kauerndes, nacktes Weib, Gips. Zehn Original-Marmor- und Bronze-
 Die Weinende, Gips. werke.
 Zwei Freundinnen, Gruppe, Gips. Posen: Kaiser Friedrich-Museum.
 Hagen: Folkwangmuseum. Der Denker, Gips.
 Eva, Marmor. Stuttgart: Museum.
 Das echerne Zeitalter, Bronze. Die innere Stimme, Gips.
 Minotaurus, Marmor. Büste von Victor Hugo, Gips.
 Weimar: Museum.
 Das echerne Zeitalter, Bronze.
 Hamburg: Kunstgewerbemuseum. Büste von Falguière, Bronze.
 Einige Werke in Gips. Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg
 Krefeld: Kaiser Friedrich-Museum. besitzt ebenfalls das Echerne Zeitalter,
 Büste von Puvis de Chavannes, Bronze. Bronze.
 Die kleine Eva, Marmor.

3. In den übrigen Ländern.

- Budapest: Nationalmuseum.
 L'Eternel Printemps, Marmor.
 Kopenhagen: Ny Carlsberg Glyptothek.
 Le Penseur, 1875, Bronze.
 L'Age d'airain, Bronze.
 Jean-Baptiste, Bronze.
 Les Bourgeois de Calais, Bronze.
 Le Baiser, Gips.
 L'Ombre, Gips.
 Le Penseur, 1907, Bronze.
 Le Monument de Victor Hugo, Gips.
 Buste de Victor Hugo, Bronze.
 Buste de Puvis de Chavannes, Bronze.
 Buste de Falguière, Bronze.
 Buste de Jean-Paul Laurens, Bronze.
 Eve, Marmor.
 London: South Kensington-Museum.
 Le Penseur, Bronze.
 St.-Jean-Baptiste, Bronze.
 Tête de femme, Marmor.
 Prag: Museum.
 L'Age d'airain.
 Un Bourgeois de Calais.
 Stockholm: Im Besitz des Königs von
 Schweden.
 La Voix intérieure, Marmor.
 St. Petersburg: Skulpturenmuseum.
 L'Age d'airain, Gips.
 Venedig: Moderne Galerie.
 Les Bourgeois de Calais.

Eines der bedeutendsten Probleme, das uns das Werk Rodins aufdrängt, ist sein Verhältnis zur Antike; ja man könnte sogar sagen, das Problem Rodins, das gleichzeitig Renaissance und Revolution gegen die Antike darstellt, enthält die Lösung des Problems der Antike, an der wir seit einem Jahrhundert arbeiten. Rodin hat uns die Antike mit ganz neuen Augen sehen gelehrt; er hat uns durch sein Werk vor allem das Verkehrte und Unredliche aller klassizistischen Stilbestrebungen bewiesen. Rodins Verhältnis zur Antike ist in mancher Beziehung Nießsches Verhältnis zur Antike ähnlich. Ich würde der lebendigen Verehrung und heißen Liebe dieser beiden Großen zu Platon nicht besonderer Erwähnung tun, wenn nicht beide durch diese Liebe zu gleichen Resultaten gekommen wären, zu der Erkenntnis dessen, was uns am dringendsten not tut, den Intellekt durch die Instinkte zu überwinden. Nießsche und Rodin haben das Instinktmäßige als die stärkste, schöpferische Macht erkannt. Nießsche dichtete einen Hymnus auf den idealen Drang, den die Hellenen gerade auf die Leidenschaften verwendet haben, auf die Art, wie sie die Leidenschaften geliebt, gehoben, vergoldet und vergöttlicht haben; er nannte das Hellenentum die einzige Form, in der gelebt werden kann: „Das Schreckliche in der Maske des Schönen.“ Diese Ideen, die Nießsche in Worte gefaßt hat, hat Rodin in Marmor und Bronze lebendig gestaltet. Um dieselbe Zeit, in der in Deutschland Nießsche das Problem der Antike in eine neue Phase rückte, hat in Frankreich Rodin das Bild, das die klassische Philologie



Abb. 51. Die Danaide. (Zu Seite 26 u. 80.)

uns von der Antike vermittelt hat, aufgelöst und eingerissen, hat Rodin eine schöne Maske für das Schreckliche, die Leidenschaften, die Triebfeder der Weltseele, gefunden.

Eine Kultur des tragischen Erkennens drückt sich ebenso in Rodins Skulpturenwerk wie in Nietzsches scharfsichtigem Hellsehertum aus. So verwegen wie Nietzsche und Rodin hat in unserem Jahrhundert niemand sich zu den Dingen gestellt. Beide haben sie die Begriffe von der Antike, die die klassische Philologie mühselig und kunstreich auf- und ausgebaut hat, widerlegt, sie haben beide sich durch die Vorurteile der Tradition durchgerungen und die Alten mit reinen, unbeschwerten Instinkten als eine tätige Macht, als ein Lebendiges erfasst, während die anderen in ihr nur Muster und Maßstab einer kühlen Idealität erblickten. Daß Rodin die Griechen wie Heilige verehrte, gab ihm die Kraft in seinem Lebenswerk ein Symbol des Lebens zu schaffen. Auch die Griechen schafften Symbole. Sie schafften Typen eines Zustandes, Rodin Typen des bewegten Lebens, das Weltbild eines gärenden Geistes in gärender Zeit. Er hat seine Erlebnisse und Gedanken ins Allgemeine und Typische gehoben, hat durch die Tiefe seines Erkennens die Leidenschaften alles Momentanen und Zufälligen entkleidet, sie ins Ewige gerückt und vergöttlicht. In der Reinheit beider Kunstmittel ergibt sich eine



Abb. 52. Die Blüte. (Zu Seite 82.)

weitere Parallele zur Antike. — Rodin ist, wie schon angedeutet wurde, aber auch über die Antike hinausgegangen. Vor ihm setzte die Gotik an die Stelle des ruhenden, geschlossenen Körpers die Bewegtheit und die von innerer Leidenschaft zerrührte Unruhe. Michelangelo suchte darauf diese beiden Stilarten zu einer neuen Einheit zusammenzuschließen. Aber er kämpfte noch mit der Materie. Nicht immer wurde er ihrer Herr; es blieb zuweilen ein tragischer Rest ungelöst. Rodin drängt in dieser Richtung energischer vorwärts. Er will das weite, wogende Lebensgefühl unserer Zeit in die Formen bannen und gelangt in diesem Bestreben vielmehr zu einem innerlichen Rhythmus als zu einem Rhythmus im Äußerlich-Formalen. Die Vergeistigung der Plastik ist Rodins Ziel. Er hat den Rhythmus des Gefühlslebens unserer Zeit in seine Skulpturen gebannt und plastischer als alle vor ihm das Werden und Schwinden, das Aufzucken und Vorüberhaften einer Bewegung versinnbildlicht.

Während in seinen Plastiken Gefühl und Empfindung herrschen, sind die Skulpturen unseres Adolf Hildebrand mehr intellektuell konstruiert. Der Wert der Hildebrandschen Arbeiten liegt in ihrer architektonischen Klarheit, in der sehr subtilen Abwägung der Maße und der Linien gegeneinander, in dem mathematischen Rhythmus des rein Formalen. Rodin, der sich zwar selbst sehr lebhaft als Mathematiker bekennt, legt nur den Grundriß seiner Skulpturen im Raum geometrisch an; indessen innerhalb des Raumes, in dem seine Skulpturen sich bewegen, die bewegteste Freiheit herrscht. Während Rodin uns durch seinen Ausdruck vehementer Bewegungen und heftigen, inneren Lebens erschüttert oder beglückt, schmückt Hildebrand und erfreut durch die klaren Berechnungen seines fühlen Intellektes. Hildebrands Rundplastiken sind ohne architektonische Einrahmung nicht denkbar; ja, sie büßen ihre stärkste Wirkung ein, wenn ihnen der architektonische Hintergrund genommen wird; sie müssen einer Architektur eingegliedert werden und können nicht dem Spiel zufälliger Einwirkung



Abb. 53. Das Gebet des verlorenen Sohnes. (Zu Seite 82.)



Abb. 54. Die Badende. (Zu Seite 82).

gen und Umgebungen ausgefetzt werden. Aber Rodins Skulpturen haben ein von innen heraus quellendes, eigenes Leben und umschließen eine, für sich bestehende, eigene Empfindungs- und Formenwelt. Durch den Vergleich dieser beiden großen Künstler unserer Zeit lassen sich beider Werte klar erkennen und abmessen, weil sie zwei Pole in der Kunst sind. Während Hildebrand noch einmal die dekorativen und konturalen Bestrebungen der Antike und der Renaissance in einem starken Ausdruck zusammenfaßt, sucht Rodin aus dem tiefen Sinn der Antike, dem Empfindungsreichtum der Gotik und der wilden Seele Michelangelos heraus schöpferisch neue Schönheiten zu gestalten. Diese neuen Schönheiten treffen die Empfindsamkeit seiner Zeitbürger; sie erhöhen die Sehnsucht, verklären die Schmerzen und entnebeln das gesuchte Ideal. Da die gesamte Pariser Kultur seit einhundert Jahren impressionistisch ist, ist der Impressionismus Rodins und anderer Künstler der notwendige und logische Niederschlag dieser Kultur. — Inwiefern die einzelnen Werke Rodins uns zu be-

glücken vermögen, werden wir sehen, wenn wir an der Hand seiner Arbeiten die Etappen seiner Entwicklung durchsprechen.

Eine seiner frühesten Arbeiten ist der Mann mit der zerbrochenen Nase. In ihm steht seine Wahrheitsliebe und seine Eindringlichkeit der Natur gegenüber den Quattrocentisten nahe. Man mag an den Zuccone, an den Jeremias des Donatello denken. Jeder kleinste Teil der Flächen dieser Wüste ist belebt. Das Haupt scheint mit den tausend Erfahrungen einer reifen Männlichkeit beladen. Dieses Empfinden konstruieren wir nicht hinein; es wird uns nicht durch einen besonderen und gewollten Ausdruck des Gesichtes gegeben. Es ist einzig der unerhörte Reichtum seiner Modellierung, des dadurch erzielten, mannigfaltigen Spieles von Licht und Schatten, die den Eindruck hervorrufen (Abb. 2 u. 3).

Vielleicht gehen in diesem Kopf noch nicht alle Züge völlig zusammen, wie



Abb. 55. Die Badende. (Zu Seite 82)

in seinen späteren Bildnissen. Rodin fühlte das wohl selbst; denn er schloß sich nach dem Ausstellen dieser Arbeit dreizehn Jahre von der Öffentlichkeit ab, um in harter Selbstbeziehung, verbissener Selbstzucht, geduldigen Wartens und mühseliger Arbeit sich und sein Werk reifen zu lassen. Außenstehenden scheint das Resultat dieser dreizehn Jahre vielleicht nicht sonderlich groß.

Alle werden zwar die vollendete Beherrschung der Naturformen im Ehernen Zeitalter (Abb. 4 u. 5), — der ersten Arbeit nach dieser Zeit, die die Öffentlichkeit sah, — die Tiefe des Ausdrucks und die meisterhafte, technische Behandlung bewundern; aber in der Auffassung ging Rodin noch nicht weit über den Mann mit der zerbrochenen Nase hinaus. Der kleine Kopf, die gestreckten, feinen, gefälligen Nase, die schlanken Arme, das körperliche Leben lassen uns an den Apoxyomenos denken. Schon in diesem biegsamen Jünglingsleib, der wie aus tiefem Schlaf erwacht, liegt etwas,



Abb. 56. Bruder und Schwester in einem Felsen. (Zu Seite 26 u. 82)

das nur als antik bezeichnet werden kann. Ein Vergleich zwischen einem männlichen Akt Canovas oder Thorwaldsens mit dem Chernen Zeitalter Rodins lehrt am besten den Unterschied zwischen rein äußerlicher Kunstübung, die aus mehr oder minder starker, intellektueller Erfassung und Geschicklichkeit hervorgeht und jenen Kunstschöpfungen, in denen der Künstler nicht nur das Formideal einer früheren Zeit rekonstruieren will, sondern durch das instinktive Erfassen der Arbeits-

weise der Alten die eigene Sehnsucht, das schmerzliche und das süße Empfinden der eigenen Seele erhebt und vergoldet.

Das starke, persönliche Erlebnis, aus dem das Eherne Zeitalter hervorgegangen ist, ist nicht schwer zu fühlen. Dieser jugendliche Körper ist der Ausdruck potentieller Bewegung, ist Instrument der Affekte, das Gebilde von Muskeln, Sehnen und Knochen, das die inneren Affekte sich geschaffen haben. Der Mensch, der vor der Natur erwacht, der Mensch der ersten Zeiten — das will heißen, der Mensch vor dem Leben, der Mensch vor der Pforte des Schicksals. Hat man sich hineingesehen in diesen noch schlafumfangenen Jünglingsleib, dessen Augen halbgeschlossen, von Traumgesichtern noch nach innen gezogen werden, dessen lebensgeliger Mund schmerzlich sich verzerrt, dessen rechtes Spielbein sich langsam vorwärtstastet, dessen rechte Hand den Scheitel berührt, wie um sich der Wirklichkeit zu vergewissern — so glaubt man von den halbgeöffneten Lippen die Dionysos-Dithyramben lispeln zu hören: „Ein Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft“, — als ein solcher erscheint uns dieser bronzene Jüngling.

Man vergleiche nun diese Gestalt mit dem ein Jahr danach entstandenen Johannes dem Täufer (Abb. 6 u. 7). Die noch halb schlummernden, verhaltenen Gebärden des Jünglings sind im Täufer zu erregtem, energischem Leben erwacht: Ein mächtig ausgreifendes Schreiten, der Körper von heiterer, brutaler Kraft, die Arme in einer klaren, bewußten Sprache und das Haupt wie von einem großen und einigen Willen lebendig durchglüht; in tiefen Höhlen brennen die Augen. Das Prinzip der Höhlungen und Buckel ist hier bedeutend weiter durchgeführt. Wohl ist der Rücken des Jünglings der ersten Zeiten schon fein durchgearbeitet; aber sanft und milde, noch ein wenig verschwommen liegen die Muskeln unter der Epidermis. Johannes der Täufer hat einen Athletenleib, dessen straffes Muskelspiel die Entsayungen in der Wüste noch deutlicher werden läßt. Tiefe Furchen sind in den Rücken gegraben, jedes Glied, jeder Muskel, jeder Nerv hat sich in dem Körper deutlich herausgearbeitet.

Der Täufer ist der Endpunkt einer Entwicklungsphase in Rodins Kunst; in ihm hat er die absolute Meisterschaft in der Beherrschung der Formenwelt bekundet. Und schon drängt sich im Täufer das malerische Prinzip durch, das



Abb. 57. Die Natur. (Zu Seite 82.)



Abb. 58. Bruder und Schwester. (Zu Seite 82.)

Rodin in späteren Zeiten immer mehr zu einem wesentlichen Element seiner Skulptur macht. Aus ein paar Duzend malerischer Impressionen ergibt sich ihm das Gesamtbild. Dieses Auffammeln und spätere Zusammenfassen von verschiedenen Impressionen ist eigentlich eine sehr natürliche, jedenfalls die gründlichste Methode, die am sichersten zu einem konzentrierten Stil führt. Sie ist auch die ehrlichste und objektivste Methode; aber sie erfordert außer einer starken Intelligenz, einem intensiven Sehen und Geduld auch eine hohe, moralische Auffassung von der Kunst, durch die sich nur die Ausgewählten auszeichnen. Rodin gehört zu ihnen und gerade in seiner moralischen Auffassung der Kunst ist er den Alten zu vergleichen.

Nur in seinen Anfängen hat Rodin sich lebhaft ausladender Gesten, pathetischer Redewendungen bedient. In dem Johannes, in dem Claude Lorrain und dem Bastien-Lepage-Denkmal, in dem Sockel des Denkmals für den Präsidenten Sarmiento (Abb. 10 u. 11), auf dem der in hellen Siegerschritten dahinjagende Apoll dargestellt ist, und endlich in dem Aufruf zu den Waffen.

Claude Lorrain spricht vom Sockel herab direkt zum Publikum. Der Genius des Krieges brüllt wild den

Kriegsruf der Menge zu. Apollo jagt stürmisch dahin. — Wir dürfen in diesen Arbeiten Einflüsse Pugets sehen. Der Appell zu den Waffen ist ein direktes Gegenstück zu Rudes Marmorrelief „Der Ausmarsch vom Arc de triomphe“. Man hat dem Relief Rudes eine heiße Behemeng nachgerühmt. Und gewiß, sie ist vorhanden. Aber sein Kriegsruf verblaßt, wird laut überönt von Rodins Kriegsgebrüll. Die ganze Brutalität, die Grausamkeit, aber auch die schöne und wilde Kraft des Krieges liegt in diesem animalischen Gesicht, diesen muskelstarken Weiberarmen. Rodin hat nicht nur das innere Leben im Vergleiche zu Rude ums



Abb. 59. La Ephyraie. (3a Seite 82.)

Zehnfache erhöht, er hat auch die Darstellungsmittel ums Zehnfache vereinfacht. Gerade darin zeigt sich die große Überlegenheit des Nachfahren.

In den Bürgern von Calais, in denen Rodin tiefstem Weh Ausdruck schaffen sollte, ist er schon so weit herangereift, daß er auf jede laut pathetische Geste Verzicht leisten konnte und doch dieselbe Wirkung heftiger, innerer Leidenschaft erreichte. Es gibt wenig Laten in der Kunstgeschichte, die in Kühnheit diesem Denkmal Rodins gleichen. Die lose Gruppe, die nur durch den Rhythmus des auf- und niederschwellenden, innerlichen Gefühllebens zusammengehalten wird, wollte Rodin auf dem Marktplatz zu Calais so auf einen niedrigen Sockel stellen, daß die sechs Männer wie im Leben zu Stein erstarrt unter den heutigen Zeitgenossen dastehen und der Gegenwart die Seelengröße der Vorfahren immer vor Augen halten.

Der gewaltige Schmerz inneren Leidens verbindet die sechs, die nicht willkürlich zusammengestellt sind. Der Anführer der Gruppe demonstriert mit seinen beredten, empfindungsvollen, eingezogenen Gesten den anderen die Notwendigkeit des Opfertodes. In den anderen wird die Bewegung gedämpfter. „Ich bin bereit,“ sagt der zweite. Aber schon dem dritten bleibt der Ton in der Kehle stecken. Mit hängenden Gliedern folgt der vierte stumm, erschlafft, demütigergeben in sein Schicksal. In dem fünften, dem Schlüsselträger, ist alle Bewegung erstarrt; in seinen Zügen malt sich die Größe des gewaltigen Schmerzes, das Heroische der Opferung. Der sechste, der leider auf unserer Photographie nicht sichtbar ist (wie so viele Werke Rodins verlangen auch die Bürger von Calais vom Photographen Unmögliches), schreitet hinter dem Schlüsselträger. Er droht unter dem Übermaß des Schmerzes zusammenzubrechen. Er hat den Kopf gesenkt und mit seinen nervigen Händen umklammert. Zwar hat er sich bereit gefunden zum Opfer; aber die letzten Augenblicke des Abschiednehmens drohen ihm das Herz zu brechen. So sind alle Stufen des Schmerzes hier abgewandelt vom heroischen Entschluß bis zum Kampf der Verzweiflung. Diese sechs Figuren hat Rodin alle zuerst nackt nach lebenden Modellen entworfen: schwere, durchgearbeitete Körper mit groben, festen Gliedern und harten Gesichtern, die von Mühe und Arbeit zerfurcht sind. Auch für die einzelnen Glieder hat er zahlreiche Studien gemacht, viele Hände einzeln gebildet. Wir reihen an dieser Stelle einige Hand-





Abb. 61. Triton und Sirene. (Zu Seite 82.)

studien Rodins an (Abb. 16, 17 u. 18). Schlafende Hände, verzweifelte Hände, kofende Hände und erzürnte Hände. Die ganze, so reiche Gesprächigkeit der Hände hat Rodin dargestellt. Die ersten Aktstudien Rodins zu den Bürgern von Calais kann man den beiden Aktfiguren Adam und Eva aus dem Relief des Jüngsten Gerichtes an der Fassade der Kathedrale zu Bourges vergleichen; der gleiche harte Reiz lebt in diesen Figuren. Aber was heißt das schließlich, wenn wir feststellen, daß Rodin auch aus der Gotik Anregungen schöpfte, auch aus der Gotik Entwicklungsmöglichkeiten auslas, die noch nicht ausgenutzt waren? Es zeigt uns die Weite seines Geistes; es zeigt uns seinen Suchersinn, seine Findexgabe und gleichzeitig die synthetische Kraft seines Geistes. Man könnte schließlich noch viel mehr Vergleiche finden. Daumiers Name müßte vor allem genannt werden. Das alte erschlafte und vertrocknete Weib (Abb. 19) „celle qui fut Heaulmière“ könnte von Daumier sein; auch die weinende Frau (Abb. 20). Nicht nur in der Auffassung, auch in der aufgewählten Technik, hat Rodin viel von dem Zeichner und Bildhauer Daumier übernommen und fortgesetzt. Rodin sollte den anderen, die nach ihm kommen, als Beispiel vorleuchten, wie ein ehrlicher Arbeiter arbeitet, wie ein ehrlicher Arbeiter sucht, findet und verwertet. Das harte Wort von der Diebesseele derjenigen, die anknüpfend an eine Konvention der Vorzeit mittelmäßige Epigonenwerke fabrizieren, erscheint nur in dem Munde einer so ehrlichen und geraden Natur wie Rodin gerecht.

Ehrlichkeit und Gründlichkeit sind auch die Hauptmerkmale des Porträtisten Rodin. Aber es sind eine höhere Ehrlichkeit und eine tiefere Gründlichkeit als sie gemeinhin in der Porträtkunst geübt werden. Niemals hat Rodin die bescheidene und gewöhnliche Geschicklichkeit derjenigen geübt, die in der deskriptiven Wieder-gabe der äußeren Züge des Menschen ihr letztes Ziel sehen. Rodin vergißt niemals, daß jeder Mensch sein Schicksal im Gesicht trägt. Nicht nur die Gesten und Gebärden sind durch die Zusammensetzung der Psyche des Einzelwesens tief begründet: die ganze äußere Erscheinung des Menschen ist eine Interpretation

seiner Innenwelt. Es gibt keinen Zufall. Es ist durchaus nicht Zufall, daß die Nase des einen gebogen, die des anderen gerade gewachsen ist; es ist nicht Zufall, daß die Lippen des einen fein geschnitten, die Lippen des anderen dick aufgeworfen sind, und auch die Furchen in jedem Gesicht haben ihre Geschichte. Aber noch nicht dadurch hat man ein vollkommenes Porträt, indem man die Furchen, die man in einem Augenblick sieht, in Stein nachmeißelt. Man muß das Gesicht beobachten in der Ruhe, in der Spannung, in der Erregung, in der Leidenschaft, in der Verzweiflung und das Fazit dieser Beobachtungen zu ziehen versuchen. Dieses Addieren vielfältiger Beobachtungen ist das, was Rodin das Mathematische seiner Kunst nennt. Die einzigen, guten Bildnisse sind diejenigen, in denen uns der Künstler einen Begriff von den Ideen, von dem Handeln und Denken eines Mannes gibt, in denen er uns von dem Liebesleben einer Frau einen Begriff gibt.

Eine zusammengedrückte Lebensgeschichte ist in jedem Antlitz eingegraben, aber nicht jeder vermag die Geschichte, die im Gesichte eines Menschen sich widerspiegeln, herauszulesen. Geduld erfordert dieses Studium und harte Arbeit.

Rodins Büsten erfüllen diese höchsten Forderungen der Bildniskunst. Er hat nicht geruht, seine „Opfer“ zu belauern, hat sich in ihr Leben und in ihr



Sein und Werden hineingefühlt und ist nicht müde geworden in zahlreichen Einzelstudien seine Beobachtungen festzuhalten. Gerade gegenüber Rodins Bildniskunst muß man sich seine Arbeitsmethode vergegenwärtigen. Niemals hat Rodin irgendeine Arbeit hastig und eilig fertig gemacht; dagegen ist er stets darauf bedacht, rasch jeden Gedanken auf Papier, in Ton, Wachs oder Gips festzuhalten. Für ein und dieselbe Arbeit hat Rodin häufig ein paar Duzend Skizzen und Studien gemacht. Diese Entwürfe hebt er sorgfältig auf, um sie benutzen zu können, wenn er die Stunde in sich reifen fühlt, die ihm gestattet, das Werk zu vollenden. So sind auch die Porträtbüsten



Abb. 63. Die Liebe und das Kind. (Zu Seite 82.)

nicht hitzig aus dem Marmor herausgehauen, sondern in vielen und langen Jahren langsam gereift. Zahlreiche Berühmtheiten unserer Zeit sind von Rodin porträtiert worden: Balzac, Berthelot, Mirbeau, Mahler, Guillaume, Dalou, Geffroy, der amerikanische Eisenbahnkönig Harriman (Abb. 29) u. a. m. Durch Bazires Vermittlung lernte Rodin den berühmtesten französischen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts Victor Hugo kennen, der ihm fast ein wenig unwillig erlaubte ihn zu porträtieren, da er kurz vorher von dem Bildhauer Villain mit 38 Sitzungen gequält worden war. Zum Modell sitzen konnte der greise Olympier sich nicht mehr



Abb. 64. Die Schönheit. (Zu Seite 82.)

entschließen. Aber er erlaubte Rodin sich in eine Ecke seines Arbeitskabinetts zu setzen und ihn zu beobachten. In einigen Stunden entwarf unser junger Bildhauer ein Duzend Bleistiftskizzen. Noch bevor die Büste fertig wurde, starb Victor Hugo. Rocheforts energisches Demagogenhaupt ist ein klassisches Beispiel der lateinischen Rasse. In der stolzen Art, in der Puvis de Chavannes den Kopf trägt, erkennt man die Vornehmheit alter Rassen; die breite Stirn läßt den großen Denker ahnen und der ruhige Blick die milden Träume seines Geistes. Jean Paul Laurens ist einer von Rodins ältesten Freunden, der ihm den Auftrag für die Bürger von Calais verschaffte. Laurens hat seinen Freund in einem der merowingischen Krieger auf seinem Wandgemälde im Pantheon dargestellt. In Rodins Büste von ihm (Abb. 22) sind alle Züge ausdrucksvoll d. h. notwendig zur Offenbarung eines inneren Gefühls. Bon Falguière sagte Rodin einmal: „Der sieht aus wie ein kleiner Stier“ (Abb. 25). Und so lebt in dessen Büste, die einen Gewittersturm in ihren Formen zu umschließen scheint, auch der aufbrausende Charakter, der seine Züge durchfurcht hatte. Wie Houdon in seinen Büsten die Memoiren des achtzehnten Jahrhunderts erzählt hat, so gibt uns Rodin in den seinen die Memoiren unserer Zeit.

Ein besonderes Kapitel bilden Rodins Frauenbildnisse.

Der Weg zu den Frauen ist die Liebe. Nur die Liebe vermag uns die Frauenseele zu erschließen. So sei es mir auch gestattet, in meiner Besprechung

der Frauenbildnisse ein paar Worte über die Skulpturen einzuflechten, die von erotischer Leidenschaft handeln.

Es wurde im ersten Abschnitt dieses Buches gesagt: Rodin ist eines der wunderwertesten Resultate der modernen Pariser Kultur. Das ist er als Vergöttlicher der Liebe und Darsteller moderner Frauen. Es gibt keinen Künstler des modernen Frankreichs, der wie Rodin die französische Frau unserer Zeit so im tiefsten Innern verstanden hat, der eine knappere, klarere und vollendetere Formel für das Liebesleben unserer Zeit gefunden hätte. Man hat oftmals gesagt: da, wo die Liebe des Franzosen endet, beginnt die Liebe des Deutschen und hat damit das Intellektuelle, das Gemüthvolle, das Moralische und die Treue der deutschen Liebe preisen wollen. Das hat gewiß seine Richtigkeit und ebenso richtig mag es sein, daß die deutsche Frau intellektueller, gemüthvoller, edler und treuer ist. Aber man kann das Sprichwort, das die Deutschen gemünzt haben, ebenso umkehren und sagen, dort, wo die deutsche Liebe aufhört, fängt die Liebe des Franzosen erst an. Allerdings in anderer Beziehung ist diese Umkehrung zutreffend. Die Französin ist die weiblichste aller Frauen, die instinktivste aller Frauen; sie ist nicht intellektuell, sondern geistvoll; sie ist weder moralisch noch unmoralisch, sondern lebt ihren Instinkten, die in ungetriebener Reinheit und Ursprünglichkeit in ihr blühen. Sie hat keine Vorurteile gegen die Liebe und ihre Gefühle sind nicht durch Voreingenommenheit in schwächende Skrupel verstrickt. Ein anderes Liebesleben ergibt sich daraus, ein natürlicheres und freieres, ein ungebundeneres und momentaneres, aber auch ein heißeres und glühenderes. Das spiegelt sich in ihrem Antlitz wider. Das spiegelt sich wider in dem Kampf der Geschlechter, der härter und grausamer ist. Das alles hat Rodin mit seiner feinen Sensibilität herausgeföhlt. Er hat das Aufstöhnen des Mannes im Kampfe um diese Frauen nachgelebt; er hat sie in den Momenten des Rausches belauscht; er hat sie in ihren verschörkelten und zerwühlenden Leidenschaften verstanden und ihr hastiges Jagen nach dem letzten Genuße unzart entblättert. Auch in den Umarmungen der Liebe hat er die Menschen in ihrer Wahrheit erfaßt und hat das Animalische, das Instinktmäßige, die Leidenschaft, die Urkraft in ihnen gehoben und vergöttlicht, und er hat



Abb. 65. Die Säule der Lebensalter.
(Zu Seite 82.)

gesehen und empfunden, daß jede Faser des Menschen in Leidenschaft glüht, wenn das Blut in Wallung gerät. Aber auch hier hat Rodin sich keine weit ausholenden Gesten erlaubt, sondern hat alles auf die Formen konzentriert und in die Körper hineingepreßt, was er sagen wollte. Die Epidermis ist zart und duftig gestaltet, vibriert in feinen, nervösen Wellen. In jedem weiblichen Frauenbildnis gibt er einen Extrakt eines Liebeslebens. Er hat süße, hübsche Köpfe gebildet, Köpfe wollüstiger Frauen, deren Lippen von Küssen noch erhitzt sind und Köpfe stiller, versonnener Frauen, deren halbgeöffneter Mund von heimlichen Freuden seltenerer Rauschmomente spricht. Das Selbstbewußtsein, die Siegeszuversicht, das Königliche und die kindliche Eitelkeit der Französinen findet man in seinen Frauenbüsten. Fand er in einem Gesicht irgendeinen Ausdruck, der ihn gefangen nahm, so steigerte er diesen Ausdruck ins Heroische, oder ins Liebliche, ins Starke oder ins Feine, umkleidete dieses Haupt mit irgendeinem veredelnden Schimmer und erhob es zu einem Typus, rückte es ins Ewige. So entstanden die Bellona



Abb. 66. Liebespiel. (Zu Seite 82.)

(Abb. 36), so der Gedanke (Abb. 37) und manche andere Frauenköpfe wie Abb. 30—35. Die Zahl seiner Frauenbildnisse ist außerordentlich groß. Er hat vornehmlich Französinen, Engländerinnen und Amerikanerinnen porträtiert. Es sind naturgemäß unter den Büsten auch manche, die belanglos sind. Welche Entwicklung er auch auf diesem Gebiet durchlaufen hat, läßt sich abmessen, wenn man den nichtsagenden, jedoch lieblichen Kopf der Wingerin (Abb. 35) aus seiner Frühzeit mit der Bellona (Abb. 36) oder dem Gedanken (Abb. 37) vergleicht. Die Wingerin scheint aus barocker, mehr noch aus Kokoko-Auffassung herauszuwachsen. Die beiden anderen Köpfe rufen uns Michelangelos Geist ins Gedächtnis.

Zu Beginn dieses Abschnittes habe ich versucht eine Parallele zwischen Rodin und Nietzsche zu ziehen. Dieser Vergleich ist natürlich nur bedingt zutreffend und kann nur für die jugendmutige Periode der Befreiungskämpfe des Bildhauers Geltung gewinnen. Während Nietzsche auch in dem Alter, in dem man

vom Denker wie vom Schöpfer Reife verlangt, ein ruheloser Dränger und Sucher blieb, wie ein Hypochonder sich an den Erscheinungen der Welt stieß und sich dem Leben mehr und mehr entfremdete, grub Rodin sich durch das Leben hindurch. Darum enthalten seine Plastiken eine so starke Lebenslyrik; darum gelangte er zu einer inneren Harmonie. Der feste Punkt dieser Harmonie ist die Intuition, kraft derer er nicht die substantiellen Formen der Körper betrachtet, sondern sich in ihren Mittelpunkt versetzt und von ihm aus ihre ewig flutende Bewegung, die Unruhe ihres Werdens erfasst und nachschafft. Er steigt in das einzelne Erlebnis hinab bis zum Unterbewußtsein, um es als Ausdrück der weiten und tiefen, kosmischen Melodie zu begreifen. Seine Skulpturen sind Kristallisationen des Weltenthythmus, als dessen willenloses Werkzeug er sich fühlt. Seine Kunst ist eine Offenbarung, die



Abb. 67. Die Karpatide. (Zu Seite 26 u. 52.)

Urprünge und Gesetze des ewigen Werdens aufdeckt, ist das fragmentarische aber sublimen Gewissen der bis zu dem heutigen Entwicklungsstadium gelangten Materie. Er geht vom Kernpunkt des Erlebnisses aus und schafft eine ewig fliehende Peripherie. So hat Rodin die freie und lebendige Beweglichkeit begriffen. So ist er ganz im Geiste des französischen Philosophen Henri Bergson zu einem Interpreten des Werdens und Lebens geworden. Werden, Wachsen, Bewegung drückt er aus. Ansätze den unererschöpflichen Lebensschwung in Formen zu fassen finden wir zum ersten Male in den Figuren Michelangelos. Aber in seiner Kunst mischen sich noch Wellen der Bewegtheit mit dem Beharrenden. Die vollkommene Schönheit spiegelt sich in Michelangelos Brust noch als eine in sich ruhende Idee, als eine ewig reine Form. Er ging noch von der ruhenden Substanz aus. Für Rodin dagegen sind Bewegung und Materie eins. Kraft seiner Intuition steht er inmitten der Entfaltung der Welt und erblickt erkennend die flüchtigen Materialisationen des wellenden Lebenschwunges. Darum fühlen wir in jedem seiner Werke eine so tiefe Inbrunst des schauenden Erlebens. Darum findet er neue Biegsamkeiten der Gelenke, neue Berührungsbilder zweier Körper, neue Beleuchtungsmomente. Darum kämpfen die Linien und Flächen in einer nie vorher gesehenen Weise miteinander. Aus einer ganz neuen Erkenntnis der ewigen Bewegung schöpft er seine Visionen.

Wenn ich diese beiden Großen in einem Atem nenne, so will ich weniger ihre einzelnen Schöpfungen, die durch Verschiedenheiten des Zeistils und der

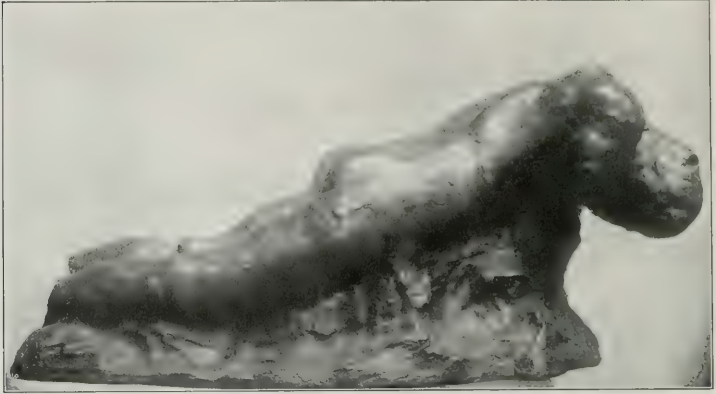


Abb. 68. Die Erde. (Zu Seite 83.)



Abb. 69. Satyr und Nymphe. (Zu Seite 82.)

Persönlichkeit getrennt sind, einander vergleichen, als ihre erneuernde Schöpferkraft inmitten ihrer eigenen Zeit sich gegenüberstellen. Michelangelos architektonisches Genie zwang die Fülle seiner Bewegungsmotive unter ein strenges Gesetz: das der geschlossenen Silhouette. Rodins Prinzipien zerreißen die Linien und Flächen. Doch wie Michelangelos Kunst eine unerhörte Bereicherung gerade in der Erkenntnis der Bewegung für seine Zeit war, wie er den Generationsgenossen die Augen für ganz neue Möglichkeiten in der Struktur der Körper öffnete, für Mannigfaltigkeiten der Linie, Fülle der Anschauungen, so überliefert heute uns Rodin eine neue Offenbarung des menschlichen bewegten Körpers, wenn bei ihm auch der Reichtum der Linie von dem Interesse an dem Reichtum der Fläche übertrumpft wird. Ihm bedeutet Reichtum nicht mehr



Fig. 70. Сapphos Tob. (3u Seite 83)



Abb. 71. Die Parze und die Genesende. (Zu Seite 83.)

die Fülle der Wendungen und Überschneidungen, sondern die Bewegtheit, die Differenziertheit der Oberfläche. Hierin will er uns seine Erkenntnis vom Wachstum des Lebendigen übermitteln, von der Schönheit. Und auf diesem Wege kommt er auch zur Erkenntnis der Seele. Das zeigt der Balzac. Es wurde schon gesagt, wie er lange Jahre hindurch sich in die Gestalt dieses Denkers und Dichters vergrub, wie allmählich die Formen dieses Dichtermanumentes seiner Seele entstiegen. Sieben Aktstudien hat Rodin für dieses Denkmal vollkommen in Gips ausgeführt, gedrungene, breitschultrige Männer mit schwerfälligen Gliedern. Als er einst eines dieser Modelle mit der Mönchskutte, Balzacs Hausrock, umkleidete, sah er den Dichter vor seinen Augen erstehen. Die breiten Flächen der Gewand-

massen, durch die der mächtige Leib hindurchschimmert, mußten in großen, ruhigen Linien herabfließen, um von unten das Auge heraufziehend das ganze Interesse auf das Haupt zu sammeln, das auf dem kurzen, stämmigen Hals sich stolz zurückbiegt, um nicht unter der Last des flutenden Schaffensfiebers zusammenzubrechen. Wie ein elementares Ereignis wächst dieser groteske, zerarbeitete Riesenschädel aus der Gewandung heraus: ein furchtbares Haupt, ein von Überfluß schweres Haupt, ein Haupt, dessen Augen die Welt durchbohren und die Komödie der Menschheit durchschauen. Das ist der Balzac, der in überschäumender Kraft, in fieberheißer Tätigkeit den Schlaf floh und in der Stille der Nacht vor dem drängenden Übermaß seiner Gedanken und Gesichte sich an den Schreibtisch rettete, um in steiler, jagender Schrift Seite auf Seite zu füllen. Der Balzac ist ein Denkmal des schaffenden Menschen, der göttlichen Urkraft des Menschen und ein Denkmal der Arbeit des Geistes. In diesem Denkmal hat Rodin den Beweis erbracht, daß er die Kraft besitzt, für den Monumentalstil der Plastik eine neue, lapidare Sprache zu finden; in diesem Denkmal hat er vollendet, was Carpeaux erstrebte. Das läßt sich bis ins Einzelne der Auffassung und bis ins Einzelne der Technik beweisen. Die große Umrißlinie des Balzac ist eine Weiterentwicklung des Carpeauxschen Vermächtnisses; die tiefen Höhlungen und herausgearbeiteten Höhungen sind die letzte Konsequenz Carpeauxscher Gedanken. Die aufgewühlten Flächen der breiten Gewandmassen sind eine Weiterentwicklung der gekräuselten Flächen in Carpeaux' Statuetten. Doch der Balzac ist noch mehr als die Erfüllung der Ansätze Carpeaux' zu einem malerischen Stil in der Plastik.

Im Balzac hat Rodin dem griechischen Schönheitsbegriff vollendeter physischer Kultur, dem freien und heiteren Götterbild einen Schönheitsbegriff der geistigen Triebkraft der Menschenseele gegenübergestellt, den Menschen veredelt, der mit vielfältigen Ketten an die Erde gefesselt ist und mit vielfältiger Sehnsucht zum Himmel strebt. Der Körper des Balzac ist plump und häßlich. Die ganze Kraft



und die ganze Schönheit in der Masse des Schrecklichen ist im Gehirn konzentriert. Dieser Riese im Schaffensrausch enthält alles, was über den geistigen Arbeiter, über den geistig Schaffenden zu sagen ist. Es ist das Denkmal einer Epoche, wie der Apollo von Olympia, wie der Moses des Michelangelo.

Aus demselben Jahre stammt die Gruppe: Der Kuß, eine Gruppe zweier Menschen in inniger Umföhlung (Abb. 42 u. 43). Auch dieses Werk verlangt Unmögliches vom Photographen; jede Aufnahme zeigt einige Gliedmaßen verzerrt, weil das Werk keine Hauptansicht hat. Ursprünglich hat Rodin diese Gruppe in Wachs entworfen und persönlich in Bronze ausführen lassen. Von den wenigen Exemplaren dieses Gusses besitzt eines Professor Louis de Fourcaud in Paris. Der Eindruck dieser Bronze in ein Drittel Lebensgröße ist bedeutend stärker als der der lebensgroßen Marmorgruppe, deren Langweile in den Körperformen den ausführenden Gehilfen zuzuschreiben ist. In der Bronze, die ich wiederholt bei de Fourcaud sah, ist die Reinheit und Lieblichkeit der Komposition viel stärker zum Ausdruck gekommen. Auch bei dieser Gruppe ist Rodin von der inneren Bewegtheit ausgegangen und hat aus ihr heraus sich dieses Paar geschaffen, das in dem seligen Schauer des ersten Kusses sich vereint. Scheint auch hier wieder die Bewegung durchaus einen momentanen Charakter zu tragen, so ist es doch ein Bewegungsmoment, dessen SüÙe für uns in der ewigen Ruhe liegt.



Abb. 73. Die Überwältigung. Erste Studie. (Zu Seite 83.)

So wächst hier Rodins Bewegtheitsideal in das klassische Ideal der Stabilität hinein. Nur an der Bronze vermag man zu erkennen, daß Rodin auch hier nur einen vorübergleitenden, flüchtigen Moment festhalten wollte; denn die Marmorgruppe ist ohne leidenschaftliche Glut und impulsive Erregung. Wurde darum vielleicht im gleichen Jahre von der Menge im Salon der Kuß bejubelt und der Balzac verhöhnt? In dem Frühling (Abb. 44) ist die anmutige Wellenlinie der Körper erregter geworden, aus der Zärtlichkeit eine Inbrunst. Das reiche Spiel der sich überschneidenden Linien ergibt auch hier zuerst den Eindruck eines momentanen Bildes. Erst unsere Phantasie steigert ihn zu einem wünschweitem Idealbild des Ewigen. Die logisch so streng durchdachte und sinnlich so wirkungsvolle Mathematik des Linienaufbaues, dieses fortgesetzte Sich-Bekämpfen, Abstoßen, Vereinen und Zueinander-Hindringen beflügelt natürlich

die Phantasie des Beschauers. Je reifer Rodin wurde, um so gedrängter, geschlossener, konzentrierter wurde das Kubische seiner Skulpturen und gleichzeitig um so intensiver der mimische Ausdruck seiner Köpfe.

Im Ewigen Idol (Abb. 45) ist wiederum ein anderer Ton angeschlagen. Hier ist es der Mann, der zum Weibe kommt, sich an dem Weibe emporreckt. Sie gewährt ihm; aber in ihren feinen Zügen versteckt sich das frohlockende Lächeln einer Siegerin, der Königin, der Herrscherin über den Mann, die ihn verderben kann und wird, wenn seine Anbetung sie langweilt. In weicher Sinnlichkeit tastet sich der Mann an dem Weibe herauf und legt sein Haupt an ihre Brust. Wie geistreich sind die Körper zueinandergestellt, wie anmutig fließen die Linien des männlichen Körpers in die zarteren Linien des weiblichen Leibes über. Und dann die Eva (Abb. 46 u. 47). Nach dem Sündenfall hat Rodin sie dargestellt, wie sie fröstelnd in ihrer Scham zusammenschauert. Auch hier wieder ist die Konzentration fest geschnürt, nach einem Punkte hin zusammengedrängt, so daß das Auge das zitternde Fleisch, das durch leichte, feine Schattierungen belebt ist, in Ruhe genießen kann. Die Eva und ihr Gegenstück Adam gehören zu den Hauptdenkmälern von Rodins letzter und reifster Zeit.



Abb. 74. Die Überwältigung. Zweite Studie. (Zu Seite 83.)

Diese leidenden Menschen in der lebendigen Kraft ihrer Glieder sind eine Vermenschlichung der leidenden Helden, die Michelangelo in den Sklaven des Louvre gebildet hat. Diese Eva und dieser Adam haben die Wunden des Lebens unserer Zeit empfunden; in ihnen ist der Stolz, der Schmerz,



Abb. 75. Aktstudie. Gips. (Zu Seite 86.)

die Klasse unseres Zeitalters ins Ewige gerückt. — Es sind an dieser Stelle viele Marmorwerke Rodins anzureihen und vor den besten wird man immer wieder an den großen Florentiner denken; das Band, das die beiden verbindet, enthüllt sich immer klarer. Das herrliche Motiv des kauernenden Knaben, das Buonarrotti einmal aus einem Marmor in so wunderbarem Adel herausgehauen hat, hat Rodin in seiner „Verzweiflung“ (Abb. 48) ins Weibliche umgebildet. Der innere Kampf eines stürmischen, wundgestoßenen Wesens zwingt dieses Weib in die krampfhaft, vehemente Bewegung. Im „Erwachen“ (Abb. 49 u. 50) hat Rodin einen sich reckenden und streckenden, jugendlichen Frauenkörper dargestellt. Die holde Poesie dieses jugendfrischen Leibes kommt nicht nur in den schönen Linien, sondern auch in den weich gewellten Höhen und Tiefen des Fleisches zum Ausdruck. Wie schön ist die bewegte Rückenlinie der hingefunkenen Danaïde (Abb. 51), wie sinnlich ist das Fleisch auch bei diesem graziösen Frauenkörper behandelt. Die Danaïde hat sich verzweifelt auf den Fels geworfen; ihre Hand vergräbt sich in eine Felspalte.



Abb. 76. Altstudie. Gips. (Zu Seite 86.)

Statt hierin eine gesuchte Kaprixe zu sehen, sollte man lieber dem Zauber nachspüren, den dieses Wirkungsmittel besitzt. Es veranschaulicht das Unmittelbare seiner Arbeitsweise; es läßt die Figur wie eine aus dem Stein hervorgewachsene Vision erscheinen; so entsteht eine zauberhafte Verbindung zwischen dem toten Marmorblock und den durch den Meißel beseelten Partien, die dadurch nicht in die Sphäre einer abstrakten Idealität erhoben werden. Der Ausdruck der Lebendigkeit ist durch dieses Mittel wesentlich gesteigert. Oft, wie in dem zarten, weiblichen Kindeskörper, die Blüte (Abb. 52), in dem Gebet des verlorenen Sohnes (Abb. 53), in der Bronze der Badenden (Abb. 54 u. 55), besonders aber in dem Marmorwerk der Badenden sowie in der Gruppe Bruder und Schwester in einer Felsenhöhle (Abb. 56) hat Rodin den Hintergrund direkt als Kulisse verwandt,



vor der sich die Figuren abheben. Immer von neuem hat ihn das Motiv der Vereinigung zweier Menschen im Kusse gereizt; in zahllosen Variationen begegnen wir diesem Motiv in seinem Lebenswerk; alle Lebensalter hat er in dieser umschlingenden Vereinigung dargestellt, die immer ein anderes Spiel der Linien, immer eine andere Behandlung des Fleisches ergeben; wir bilden hier noch eine Reihe dieser Motive ab: Die Natur (Abb. 57), Bruder und Schwester (Abb. 58), La Sphynge (Abb. 59), Der Fuß eines Engels (Abb. 60), Triton und Sirene (Abb. 61), Die Liebe und das Kind (Abb. 63), Das erste Begräbnis (Abb. 62); hier seien auch erwähnt die schlanke Gruppe der Schönheit (Abb. 64), Die Säule der Lebensalter (Abb. 65), Das Liebespiel (Abb. 66), Die Karyatide (Abb. 67), die durch die schwere Last in sich

zusammengedrückt ist, und die prachtvolle Bronze eines liegenden Torso, den Rodin Die Erde (Abb. 68) nennt; wie ist hier wiederum die Fleischbehandlung reich und mannigfaltig! Und wird ganz allein durch diesen Reichtum dieser herrliche Torso nicht ein prachtvolles Symbol des Wortes, das der Meister darunter setzt? Es sind manche andere Skulpturen von einer erhabenen und stillen Trümmerei, wie Paolo und Francesca, Sapphos Tod (Abb. 70) und die Ovidische Verwandlung. Wieder andere, wie die Tochter des Itarus, in fließender oder brausender Bewegung reden von Glück, Heiterkeit und Frohsinn (Abb. 72). Die Parze und die Genesende (Abb. 71), Die Überwältigung (Abb. 73 u. 74). Er reißt nicht die Glieder auseinander und drückt das innere Bewegungsmotiv des Körpers nicht durch gespreizte, theatralisch ausladende Gesten aus, sondern erreicht nicht nur die gleiche, sondern noch eine tiefere Wirkung durch die Anspannung aller Muskeln, Sehnen und Nerven im Körper, so daß jede Bewegung dadurch innerlicher begründet wird. Anätze zu einer derartigen Konzentration und Verinnerlichung sind mehrfach unternommen worden, aber zu einer wirklich vollendeten Lösung hat dieses Problem erst Rodin gebracht. Der endgültigen Lösung dieses Problems mußte Rodin oft die pedantische Deutlichkeit im Detail opfern. Rodins Skulptur will die menschlichen Formen, die er nur als Träger und Ausdrucksmittel der menschlichen Affekte sieht, im Spiel des Raumes und der Atmosphäre dem Auge sichtbar und dem Intellekt verständlich darstellen. Niemals ist Rodin von einem literarischen Gedanken ausgegangen. Er hat alles gesehen, was er in Marmor und Bronze gebildet hat; er ist immer von geschauten und erlebten Formen ausgegangen. Er sieht die nackten Körper

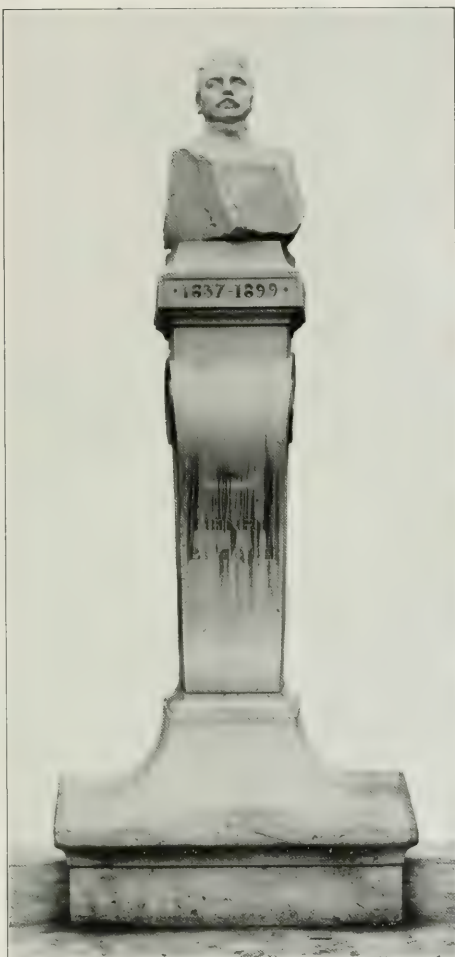


Abb. 78. Henri Becquerel-Denkmal in Paris. (Zu Seite 87.)

erst Rodin gebracht. Der endgültigen Lösung dieses Problems mußte Rodin oft die pedantische Deutlichkeit im Detail opfern. Rodins Skulptur will die menschlichen Formen, die er nur als Träger und Ausdrucksmittel der menschlichen Affekte sieht, im Spiel des Raumes und der Atmosphäre dem Auge sichtbar und dem Intellekt verständlich darstellen. Niemals ist Rodin von einem literarischen Gedanken ausgegangen. Er hat alles gesehen, was er in Marmor und Bronze gebildet hat; er ist immer von geschauten und erlebten Formen ausgegangen. Er sieht die nackten Körper

einzelnen oder verschlungen im Spiel des Lichtes und der Atmosphäre, die einige Partien der Körper verhüllen und andere betonen. Das Resultat dieser Beobachtungen hat ihn zu jenem malerischen Stil geführt, den man fälschlich als unfertig und unausgeführt bezeichnet. Mir setzte einmal ein russischer Bildhauer in Paris des langen und breiten auseinander, daß es viel leichter wäre, halb ausgeführte Skulpturen in Rodins Art zu machen als ganz ausgeführte wie — er sie machte. Er hätte auch einmal eine Zeitlang halb ausgeführte Skulpturen gemacht, aber als ehrlicher Kerl hätte er sich bald wieder eines Besseren besonnen und mache jetzt nur noch ganz ausgeführte Skulpturen. Nur Neid und Dummheit können so reden; die Arbeiten dieses Russen waren auch derart, daß über die Dummheit kein Zweifel blieb und der Neid wahrscheinlich schien.

Was man in Rodins Skulpturen als unausgeführt bezeichnet, ist lediglich das Ergebnis seiner Methode der Abkürzung, seiner Methode des Weglassens des Unwesentlichen zugunsten des Hauptgedankens. Wer das Eherne Zeitalter, den Johannes und die Eva gesehen hat, wird sich überzeugen können, wie meister-

haft Rodin die Anatomie beherrscht, und er wird zögern, Rodin den Vorwurf der Leichtfertigkeit und einer schwindelhaften Spielerei zu machen. Nein, hier liegen Absichten vor, die mit den Bestrebungen und Prinzipien der zeitgenössischen Malerei durchaus parallel gehen. In den eben genannten Werken, im Balzac und im Kuß hat Rodin seine monumentalen Fähigkeiten erwiesen; daneben stehen viele andere Skulpturen in Bronze und Marmor, die nicht nur infolge ihres kleineren Formats, sondern auch gerade durch ihre Art der Ausgestaltung und Technik nichts weiter sind als Kabinettstücke, Museums- oder Zimmerplastik, die man als eine neue Art der altgriechischen Tanaग्रافfiguren, als eine neue Art der feinen und intimen Plastik



des Rokokozeitalters bezeichnen möchte. Auguste Rodin war so liebenswürdig, uns zu gestatten, für dieses Buch auch einige Skizzen aufzunehmen, die damit zum ersten Male einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Sein Freund Eduard Steichen hat die Aufnahmen dieser Gipsentwürfe gemacht. Die Auswahl hat Rodin selbst getroffen. Die Zahl der Studien und Skizzen, die man in Rodins Arbeitsstätten findet, ist außerordentlich groß. Es gebriecht ihm an Zeit, alle Gedanken und Einfälle auszuführen; so reich sprudelt sein Schaffensdrang, so rastlos ist sein Geist tätig. Um sich der drängenden Gesichte zu entledigen, hat er sie flüchtig in Gips skizziert. Jede Bewegung, die Rodins Auge neu erscheint, notiert er sich flüchtig in Ton oder Wachs. Wie der Zeichner mit wenigen Strichen auf dem Papier, so formt er in Ton die Bewegungsmotive, bildet den Torso als hageren Klumpen, gibt deutlicher die Stellung der Gelenke und prägnant die ausgreifenden Glieder, wie sie in den Gelenken sitzen. Absichtlich übertreibt er die Größenverhältnisse der Glieder, um das Bewegungsmotiv genau zu akzentuieren. Diese verunstaltende Übertreibung der Natur in Rücksicht auf die Verstärkung des Ausdrucks finden wir auch in seinen Handzeichnungen. In dem nachfolgenden Stadium, dem Gipsentwurf, werden die Übertreibungen wieder reduziert und der Ausdruck verinnerlicht. Schon diese kleinen Skizzen (Abb. 81 bis 84) in Gips zeugen von der durchdringenden Tiefe seines Geistes, von der Sensibilität seines Empfindens und von seinem taktischeren Geschmak. Eine süße Lieblichkeit spricht aus den „Fleurs vannées“, ein entzückendes Linienspiel entwickeln die beiden schwebenden Figuren, deren Körper sich so rührend betasten; die hier abgebildete Kopfstudie (Abb. 85) ist eine eindringliche psychologische Studie.

Aus den letzten Arbeitsjahren des Meisters sind hauptsächlich zwei weibliche Torso zu erwähnen, die im Publikum verschiedentlich eine mißverständliche Aufnahme gefunden haben. Vielfältig hat man sie für den Ausdruck einer belächelnswerten Rünstlerkapripze gehalten und den Bildhauer darum gescholten, daß er kopf- und gliederlose Gestalten formt und öffentlich ausstellt. Schon in früheren Jahren hat Rodin häufig die Gesichter seiner Figuren im blendenden Licht oder im verdüsternden Schatten so sehr verschwimmen lassen, daß ihre Bedeutung als Wirkungsfaktor für den Beschauer sich wesentlich verlor. Das war stets mit Absicht



Abb. 80. David. Bronze. (Zu Seite 87.)

und Berechnung geschehen. Rodin will vornehmlich durch die Mathematik seines Linienaufbaues und durch die Gegenüberstellung und die durch das Licht befeelte Belebung der Flächen wirken. Schon als er das Denkmal der Bürger von Calais schuf, entwarf er nebenher eine Reihe vom Körper losgelöster Glieder, Hände, in denen die ganze Psychologie der Körper

ausgedrückt war. Für Herrn Tyssen am Rhein hat er vor wenigen Jahren das Bildwerk zweier Hände entworfen, die sich aufrecken und zusammenschließen wie ein gotischer Spitzbogen. Die weiblichen Torfos (Abb. 75 u. 76) hat er des Kopfes und der Glieder beraubt, damit die Geschlossenheit der anatomischen Form des Körpers einmal ganz allein für sich durchdrungen von Bewegung spricht.



Abb. 82. Gipsstudie. (Zu Seite 85.)



Abb. 81. Gipsstudie. (Zu Seite 85.)

So hat er die Aufgabe gelöst im Körper allein psychologischen Ausdruck zu geben, ein selbsterzeugtes Schicksal darzustellen. Sinnen wir uns in diesen Akt hinein, so fühlen wir die Haut atmen, die Pulse hämmern und den majestätischen Lebensschwung, dessen Bewegtheit sich diese Materialisationschuf. Und mehr noch. Hier deutlicher als in anderen Werken scheint die straffe Beharrung der Antike und die eruptive Bewegtheit Rodins sich in eine neue Einheit zusammenzuschließen. Von hier aus entwickeln sich für die Jugend neue Stilmöglichkeiten. Dieser kühne Versuch des Siebzigers bezeugt seine



☒ Abb. 83. Gipsstizze. (Zu Seite 85.) ☒

geistige Friische. Während Rodin in diesen beiden Torfos über sich selbst hinauszugetien scheint, fügt sich der sinnende Mann (Abb. 80) ganz in unsere früheren Erklärungen ein. Diese Gestalt ist ein Werk seiner schönsten Reife, in der die transzendenten und metaphysischen Werte seiner Kunst sich klar herausheben. Das Prinzip der Auflösung der Form durch die Bewegtheit wird auch in dem Kopf „Der Schmerz“ (Abb. 77) lebendig. Und in dem Henri Becque-Denkmal (Abb. 78) sehen wir genießend die Einfachheit, Schlichtheit der Auffassung und Ausarbeitung. Die untere unbehauene Partie des Marmorblockes versinnbildlicht das Werden und Wachsen der Arbeit aus dem Material. Auch das ist ein bewußtes Mittel Rodins, Bewegtheit auszudrücken. Wie ein Symbol seiner Weltanschauung erscheint uns die mächtig-gewaltige Hand Gottes (Abb. 79), in deren tiefer Höhlung sich das erste Menschenpaar bildet und formt. Hier ist kein Ruhepunkt, kein Sein dargestellt, sondern ein vorüberfliehender, sich selbst verzehrender Augenblick des großen, gött-

lichen Schaffensprozesses, der niemals ruht. Es ist die intuitiv erfaßte, schöpferische Lebenskraft selbst. „Wer in der Intuition lebt, der lebt frei, der lebt schöpferisch, der lebt Gott gleich,“ sagt Henri Bergson einmal. In diesem Sinne dürfen wir die Hand Gottes auch als ein Sinnbild von Rodins eigener Seele auffassen.

Endlich haben wir noch drei große Hauptwerke des Meisters zu besprechen, die alle Rodin mehrere Jahrzehnte hindurch beschäftigt haben, von denen bis heute nur eines zur Vollendung gelangt ist. Es sind dieses: das Victor Hugo-Denkmal, das Höllentor (Abb. 92 u. 93) und der Turm der Arbeit.

Das Victor Hugo-Denkmal (Abb. 86 bis 91) wurde im Jahre 1909 im Garten des Palais Royal aufgestellt. Der erste Entwurf für dieses Denkmal datiert bis in das Jahr 1886 zurück. Der Dichter sitzt auf einem Felsblock am Meere in Gedanken versunken, über ihn beugen sich von hinten her drei Gestalten, die ihm die großen Gedanken zuflüstern (Abb. 88).

Schon dieses Denkmal wird völlig beherrscht durch die Gestalt des Dichters, der



☒ Abb. 84. Gipsstizze. (Zu Seite 85.) ☒

in versonnener Haltung ein hohes Lied auf des Lebens Fülle und Reichtum erfindet. Aber so klar und groß die Komposition dieses Denkmals auch erfunden ist, fast möchte man das schlimme Schicksal preisen, das törichte Menschen diesem Entwurf bereiteten, indem sie ihn verdammt; denn Rodin wurde dadurch Gelegenheit gegeben, diese erste Komposition noch weiter zu vereinfachen, noch weiter zu einer monumentaleren Größe zu erheben und dadurch sein Letztes und Höchstes zu geben. Zwischen dem ersten und dritten Entwurf liegt eine unzählige Reihe von Einzelstudien, liegt auch der zweite Entwurf, der den Dichter beschattet von den Fittichen der Muse als Werkzeug einer höheren Gewalt darstellt. Der zweite Entwurf ist als Entwurf für ein großes Denkmal im Freien nicht glücklich. Der dritte Entwurf zeigt eine wesentliche Änderung. Wiederum ist der Dichter am Ufer des Meeres auf einem Felsblock sitzend dargestellt. In die Linke, die auf dem Felsen ruht, hat er das mächtige Haupt gestützt. Die Rechte streckt er abwehrend und gleichzeitig beschwörend von sich. Diese Zeuspose des Genies, wie Meyer-Graefe sie nennt, gebietet den Stürmen der Meere und Leidenschaften, um auf die innere Stimme des Schaffens zu lauschen, die das greise Haupt des Dichters aufstört. Die Gesprächigkeit dieser majestätischen Geste wird in dem von königlichen Gedanken schweren Haupte klar, dessen Augen aus tiefen Höhlen die Welt aufstrinken und dessen düstere, hohe Stirn das Geschaute zu einem Lied der Menschheit formt. Hinter dem sinnenden Dichterstürzen schweben zwei Gestalten; ein nackter Genius hat sich hinter ihm auf dem Felsen niedergelassen, der sich beschwörend niederneigt, den linken Arm in die Höhe erhebend: es ist die Stimme des Jornes. Neben dem Dichter löst sich aus dem Felsen eine weich verhüllte Gestalt; sie reckt sich an dem Dichter hinauf und birgt ihr verschleiertes Haupt ins Dunkle: die innere Stimme. Die Gruppe (Abb. 88, 89 u. 90) auf der Rückseite des Denkmals fehlt auf der endgültigen Fassung des Wertes. Sie war schön und geschmackvoll in das Ganze eingefügt. Und doch beweist es eine weise Ökonomie, daß Rodin schließlich auf sie verzichtete; denn jetzt wird das Interesse des Beschauers streng auf die Gestalt Victor Hugos konzentriert, deren Formen

sich in verschwommenen Umrissen aus dem Felsen des Gestades herausheben. Nur das gedankenbeladene Haupt leuchtet dem Betrachter klar und eindringlich entgegen.

Erinnert man sich der Theorie Rodins über Technik und Aufgabe des Bildhauers, hier findet man sie angewendet. Die Formen sind absichtlich ins Übermenschliche übertrieben, die beschwörende Hand des Dichters ist absichtlich übergroß in den Verhältnissen, die Augenhöhlen sind absichtlich groß und tief eingeschnitten und die Stirn ist absichtlich breit und gewaltig, um dem tiefen Symbol, das der Bildhauer darstellen wollte, bereiten Ausdruck zu schaffen. Die Übertreibungen im einzelnen kommen dem Fernbild zugute.

Aber Rodins größtem bildhauerischen Projekte schwebt derselbe Unstern, der die Vollendung von Michelangelos gewaltigsten Plänen hinderte und uns von ihnen nur Entwürfe



88 Abb. 85. Kopfstudie. Gips. (Zu Seite 85.) 89



Abb. 86. Denkmal für Victor Hugo. Erstes Projekt. (Zu Seite 25 u. 87.)

und Bruchstücke hinterließ. In den Jugendjahren durchstürmt die Seele alle Weiten. Hoch fliegen die Pläne. Der Geist sieht keine Grenzen und die Muskeln dehnen und strecken sich unermüdet. Die Jugendkraft kennt keine Schwierigkeiten, die unüberwindlich sind; der Jugendmut glaubt in die fernsten Bezirke stürmen zu können, die die Phantasie dem Geiste erschließt. Aber schon im ersten, prüfenden und wägenden Mannesalter verbleicht mancher ferne Traum hinter näheren Zielen, die zu verarbeiten man gerade die Kraft noch fühlt. Kühn und mutig verdient der genannt zu werden, der dennoch die weitestgespannten Pläne nicht fallen läßt und durch Jahrzehnte hindurch zäh und hartnäckig ohne zu ermatten die Verwirklichung hochfliegender Jugendideen erstrebt.

Rodin war noch ein Jüngling, als er den ersten Gedanken zum Höllentor (Abb. 92 u. 93) faßte, und es ist heute noch nicht sicher, ob er dieses Riesenwerk vollenden wird, bevor sein Tag sinkt. Vielfache Wandlungen hat dieses Projekt durchgemacht, das zum ersten Male greifbare Gestalt annahm, als Rodin im Jahre 1880 der Auftrag zuteil wurde, für das Palais der schönen Künste ein Portal zu entwerfen. Mit dem ganzen Wald der menschlichen Leidenschaften wollte er dieses Portal umkleiden; ein Spiegelbild des menschlichen Lebens sollte dieses Riesenwerk werden. Wie Dantes Heldengedicht alle Dramen des Lebens in Verse gebannt hat, also wollte Rodin der Menschheit Hoffen und Sehnen, der Liebe Glück und Schmerz in Erz ein Standbild setzen. Er vertiefte sich in Dantes heroischen Gesang und erinnerte sich an diese heroische Darstellung der menschlichen Leidenschaften, wenn er im Leben an seinen Modellen die Gebärden und Gesten der menschlichen Leidenschaften studierte. So ist dieses Höllentor voll von Erinnerungen an Dante. Ja Dante selbst, Virgil, Ugolino und die Wandernden, die Wollüstigen, die Schlemmer und die Geizigen, Zentauren, Sirenen, Faune

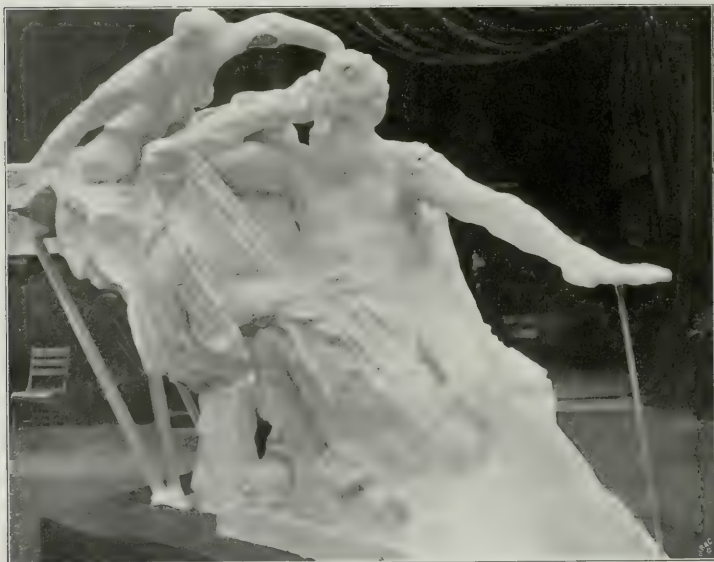


Abb. 57. Tentmal für Victor Hugo. Drittes Projekt. (Zu Seite 25 u. 57.)



Abb. 88. Die Nereiden. Rückseite des Victor Hugo-Dentmals. Drittes Projekt. (Zu Seite 25 u. 57.)

und Fabeltiere der christlichen Mystik steigen und stürzen auf dem breiten Rahmen mit flachem Profil, der zu beiden Seiten die sechs Meter hohe Tür einfaßt, auf und nieder, schieben sich aneinander vorbei, — eine Welt bewegter Gestalten in allen erdentlichen Stellungen. Unten auf dem rechten Rahmen sitzt ein Mann mit hochgezogenem linken Knie, der ein schlafendes Weib zu sich emporhebt und voll Leidenschaft küßt. Den Konsol des Gesimses bilden zwei Ringkämpfer. Die Mutterliebe, die jugendliche, frühreife Liebe der Menschen und die im Glück des



Abb. 89. Die Nereiden. Rückseite des Victor Hugo-Denkmals. Drittes Projekt. (Zu Seite 25 u. 87.)

Todes Schlafenden — alles Leid und Glück hat hier plastischen Ausdruck gefunden. Quer über die Tür zieht sich ein mächtiger Architrav, in dessen Mitte auf breitem Sockel die Riesengestalt des Denkers (Abb. 101) thront, dessen Gestalt das gewaltige Tor vollkommen beherrscht. Eine bunte Fülle von zahllosen Figuren klettert noch an dem oberen Rahmenseide in die Höhe. Das Ganze wird gekrönt durch die Gruppe der drei Schatten (Abb. 94), die als ionorer Dreiklang einen prachtvollen Abschluß dieses Riesentores bildet. Dreimal wird die gleiche leidende

Bewegung in geringen Variationen wiederholt. Die mittlere Figur fängt den sich neigenden Rhythmus der beiden zusammenbrechenden Seitenfiguren in sich auf und fällt dann auch nach vorn in sich zusammen. Wie klug und geschickt sind in dieser Gruppe die Körperansichten gegeneinander abgewogen und wie wunderbar klingen diese drei Gestalten in eine Einheit zusammen.

Die Fülle der einzelnen Gedanken in diesem Werke ist nicht auszumessen. Das Einzelne droht im Gesamteindruck unterzugehen. Aber jede Gestalt ist von Rodin innerlich so durchdacht, so lebendig empfunden, daß sich aus diesem Riesenportal viele Einzelwerke herausgelöst haben. Paolo und Francesca, der Ugolino (Abb. 96) und der Denker sind einige dieser Figuren und Gruppen, die ursprünglich am Höllentor ihren Platz finden sollten. Aber dieses Riesenportal vermochte die Fülle



Abb. 90. Studie für die Iris am Victor Hugo-Denkmal. (Zu Seite 87.)



Abb. 91. Victor Hugo. Denkmal im Garten des Palais Royal zu Paris. (Zu Seite 87.)

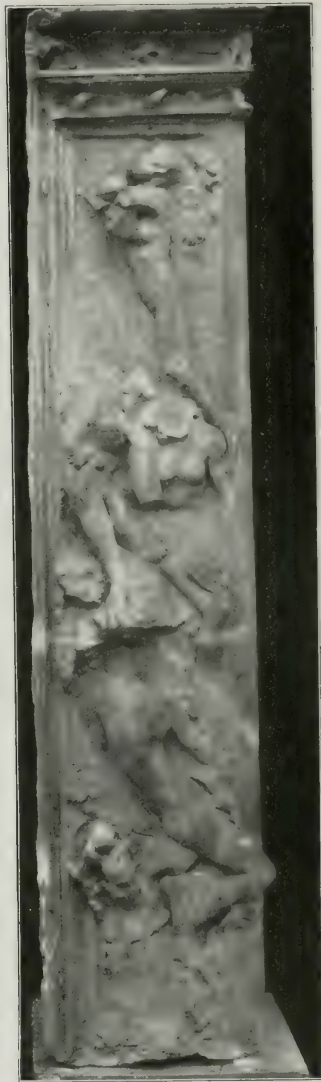
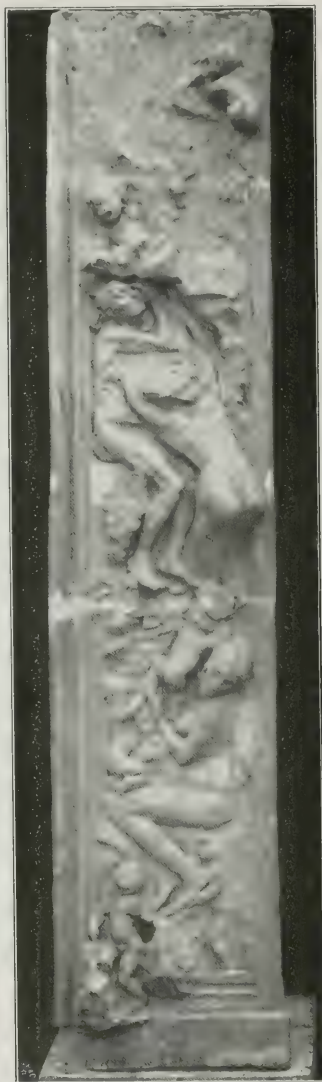


Abb. 92 u. 93. Studien zum Höllentor. (Zu Seite 87 u. 90.)



Abb. 94. Die drei Schatten. (Zu Seite 92.)

dieser Gedanken nicht mehr zu fassen; so hat Rodin sie herausgelöst und als Einzelplastiken vollendet.

Schon bei Rodins Aufruf zu den Waffen konnten wir im Vergleich mit Rude den großen Abstand ermessen, der ihn von seinen Vorläufern trennt; noch deutlicher wird die gewaltige Überlegenheit Rodins, wenn wir Carpeaux' Agolino mit Rodins Agolino (Abb. 96) vergleichsweise zusammenstellen. Carpeaux' Agolino ist an sich und für seine Zeit eine bedeutsame Leistung. Die Verzweigung des Vaters ist in der stark auf einen Punkt zusammengepreßten Gruppe zu machtvoller Ausdruck gesteigert. Und doch erscheint dieses Werk im Vergleich mit Rodins Schöpfung theatralisch und äußerlich und die Muskelspannung des Körpers matt und unbeweglich. Um das Gedankenverwirrende, die völlige Auflösung in der Verzweigung zu kraftvollem Ausdruck zu bringen hat Rodin hier absichtlich jeden ruhigen Aufbau vermieden. Das Hilf- und Haltlose dieser Gruppe, der verzweifelt hingefunkene Vater, an den die Kinder sich flehend anklammern, charakterisiert die ergreifende Tragik des Augenblicks sehr eindringlich.

Aus dem Ideenzirkel des Höllentores ist auch die sinnige Gruppe: Junges Mädchen vertraut ihr Geheimnis einem Schatten an (Abb. 95) hervorgegangen. Voll hingebenden Vertrauens schmiegt sich der kindliche Körper an den Geist, legt sein Haupt an dessen Schulter und flüstert leise. Eine gewaltige Kraft inneren Lebens spricht aus der Gruppe: Auferstehung des Geistes und der Sinn-

lichkeit (Abb. 97 u. 98); der ausgetrocknete Körper des Geizes und die lüftern geblähte Geste der Wollust ergeben einen sinnvollen Kontrast. Auch die sich krümmenden und windenden Seelen im Höllenfeuer (Abb. 99) stammen aus diesem Ideentkreis.

Der Denker hat, nachdem Rodin ihn aus dem Höllentor heraus gelöst und gesondert als monumentales Denkmal für sich behandelt hat, manche Wandlung erfahren. Er ist ein riesenhafter Körper in doppelter Lebensgröße. Der Körper ist von Kraft geschwollen, ein gewaltiger Torso, ein Stiernacken, auf dem das starke Haupt sitzt. Den linken Arm hat er aufs linke Bein gestützt. Der Kopf ruht fest auf der Hand, so daß sie die Lippen nach oben preßt. In finsternes Sinnen tief versunken blickt er starren Auges in die Tiefe. Alle Kämpfe und Leiden des Menschengeschlechts spiegeln sich in seinem düstern, schattenverhüllten Antlitz wider; er durchdenkt sie. Der ganze Körper ist gespannt in dem Willen,



Abb. 95. Junges Mädchen vertraut ihr Geheimnis einem Schatten an.
(Zu Seite 95.)

durch die Gedanken bis in die letzten Tiefen der Welten rätseln sich zu graben. Diese Spannung, die in der krampfhaften Stellung der Füße noch einmal besonders betont ist, gestattete Rodin das Modelé bis zum Äußersten zu treiben. Das gestraffte, gespannte Leben dieses Riesen, der wie eine Vergöttlichung menschlichen Denkens erscheint, wird in jedem Muskel deutlich. Die Kunst der Buckel und Höhlungen ist hier bis zur letzten Konsequenz getrieben. Ein würdigeres Denkmal konnten die Franzosen sich nicht wählen für den Eingang ins Pantheon, in dem die großen Männer des Landes ihre Grabstätte finden.

Der junge Rodin hatte den Plan zum Höllentor erdacht, in dem er allen Leidenschaften, die das junge Menschenherz bewegen, ein Denkmal setzen wollte. Der Rodin des Mannes-



Abb. 98. Ugo Boccioni. (31 Seite 98.)

alters suchte einem anderen großen Gedanken, der die Menschheit bewegt und erhält, Ausdruck zu schaffen: der Arbeit. Jedes Zeitalter und jedes Volk hat Denkmäler hinterlassen, die seine Geschichte, seine Tätigkeit und seine Religion repräsentieren. Es schien wie eine innere Notwendigkeit ein Ideal aufzustellen und es durch die Plastik zu veredeln. Ist nicht auch unsere Zeit an fruchtbarer Tätigkeit reich genug, um ein Denkmal zu erfinden, das ihren Geist zusammenfaßt und den Nachfahren überliefert? Dem religiösen Glauben sind Kirchen erbaut, dem kriegerischen Ruhme Säulen und Triumphbögen; unsere Zeit, die unter einem anderen Zeichen steht, hat diesen Denkmälern früherer Jahrhunderte noch kein Monument an die Seite gestellt, das ihrem Geiste charakteristischen Ausdruck verleiht. Was uns vereint, sind nicht die müde gewordenen religiösen Konventionen, es ist nicht irgendein kriegerisches Feldgeschrei, sondern es ist die



Abb. 97. Auferstehung des Geistes und der Sinnlichkeit. (Zu Seite 96.)



Arbeit, die Arbeit in tausendfältiger Form. Rodin hat das abstrakte Ideal, das allgemeine Dogma erfaßt, das den besonderen Charakter seiner Kunst bildet und das die Idee einer Epoche wie der unstrigen in der Weltgeschichte zusammenfaßt. Der Turm der Arbeit soll eine Apotheose des zeitgenössischen Lebens werden.

Der Entwurf dieses Turmes steht seit mehreren Jahren fertig in Rodins Atelier; aber es fehlen die Mittel, ein Auftraggeber, der dieser gewaltigen Idee zur Ausführung verhilft. Auf einem breiten, geräumigen Unterbau erhebt sich eine starke Säule, um deren Schaft sich spiralförmig ansteigend offene Arkaden bis zur höchsten Höhe hinaufziehen. Bekrönt wird die Säule durch eine Gruppe von zwei besflügelten Genien (Abb. 100). An den inneren Wänden des Unterbaues sollen in Reliefs die unterirdischen und unterseeischen Arbeiten dargestellt werden. Vor dem Eingang sollen zwei mächtige Statuen, der Tag und die Nacht, den Aufgang zu dem Turme flankieren. Man wird ähnlich wie in dem alten Campanile in Venedig ohne Treppen um die Säule herum hinaufsteigen können; durch



Abb. 98. Aufertehung des Geizes und der Sinnlichkeit. (Zu Seite 96.)

die offenen Arkaden wird das helle Tageslicht das Reliefband beleuchten, das dem Aufstieg folgt. Auf diesen Reliefs sollen alle Arten der Arbeit, die Handwerke und Gewerbe, symbolisch dargestellt werden. Die Genien, die die Säule krönen werden, sollen gleichsam wie Sendboten des Himmels die arbeitende Menschheit, den ewig wirkenden Menscheng Geist segnen. Der französische Architekt Minot hat ein architektonisches Projekt für diesen Turm der Arbeit entworfen, die Kosten berechnet und einen bis ins einzelne gehenden Plan ausgearbeitet. Aber bis jetzt hat noch keine Stadt, kein Staat den Mut gehabt, die Ausführung dieses Planes zu übernehmen. Ein internationales Komitee hat sich bereits gebildet, das durch öffentliche Sammlungen die erforderlichen Mittel aufzubringen hofft. Aber der Erfolg dieses Aufrufs steht noch in Frage. Und wenn sich die ganze gebildete Welt an der Beschaffung der Mittel beteiligt, wo soll dieses Denk-



Abb. 99. Die Seelen im Höllenfeuer. (Zu Seite 96.)

mal dann seinen Platz finden? Es gehörte ebensogut nach Frankreich, wie nach Deutschland oder nach England. Frankreich hat nur dadurch ein Vorrecht, da in Frankreich der Künstler geboren worden ist, der diese gewaltige Idee erfann.

Es bleibt mir noch übrig, von den Handzeichnungen und Radierungen Rodins zu sprechen. Vielleicht wäre es logischer gewesen, von den Handzeichnungen des Meisters auszugehen; aber diese Methode, die eindringlicher und gründlicher ist, hätte den dreifachen Umfang dieses Buches gefordert. Die Zahl der Rodin-



Abb. 100. Krönungsgruppe für den Turm der Arbeit. (Zu Seite 98.)



Abb. 101. Der Denker. (Zu Seite 92.)

schen Handzeichnungen geht hoch in die Tausende, von denen die meisten sich noch im Besitz des Künstlers befinden. Einige Blätter besitzen das Musée du Luxembourg in Paris, das Folkwang-Museum in Hagen, Dr. Hermann Linde in Lübeck, das Kupferstichkabinett in Berlin, der Großherzog von Weimar, englische Museen und verschiedene Privat Sammler in Berlin, Paris, London, Wien und New York. Ausstellungen Rodinscher Handzeichnungen fanden in Paris, London, New York, Berlin, Wien, Leipzig und Weimar statt. Die größte und bedeutendste Ausstellung veranstaltete im Oktober 1907 die Galerie Bernheim in Paris mit gegen 400 Handzeichnungen aus der letzten Periode des Meisters; daran

schließt sich die Ausstellung in New York mit etwa 200 Blättern, ferner Ausstellungen in der Galerie Druet in Paris 1908 und in der Galerie Devambez in Paris 1909. Seit 1888 hat die französische Kunstzeitschrift „La Gazette des Beaux-Arts“ einige Male Radierungen von Rodin veröffentlicht. Im Septemberheft 1897 der leider inzwischen wieder eingegangenen Zeitschrift „L'Image“ brachte Roger Marx einen schön illustrierten Aufsatz über Rodins Handzeichnungen; die „Plume“ hat in ihrem Sonderheft über Rodin ebenfalls eine Reihe von Handzeichnungen, auch Maillot in seiner schon genannten Rodin-Monographie eine gute Auswahl von Handzeichnungen reproduziert. Eine prachtvolle Faksimile-Reproduktion einer Rodinschen Handzeichnung enthält das von Julius Meyer-Graefe 1900 herausgegebene Werk „Germinal“. Aber alle diese Publikationen werden durch zwei



Abb. 102. Entwurf für ein Grabdenkmal. Tuschezeichnung. (Zu Seite 104.)

große Werke in den Schatten gestellt, durch die Frankreich seinen größten Bildhauer würdig und dankbar geehrt hat. Die eine ist im November 1907 erschienen; sie umfaßt zwölf Handzeichnungen in der denkbar vollkommensten Faksimile-Reproduktion im Originalformat gedruckt, von der „Gazette des Beaux-Arts“. Dadurch, daß die ehrwürdigste, konservativste Kunstzeitschrift Frankreichs eine derartige Publikation herausbringt, wird der Zeichner Rodin auch in den breitesten Schichten des Publikums sanktioniert. Die andere Publikation Rodinscher Handzeichnungen erschien im Jahre 1897 bei Jean Bouffod, Manzi, Joyant & Cie. auf Betreibung und mit Unterstützung eines begeisterten Verehrers Rodins. Sie enthält auf 129 Tafeln 142 Handzeichnungen in Stiftzeichnung, Aquarell und Gouache, die — ohne jede Retusche — in einer bewundernswert vollkommenen Weise reproduziert worden sind. Dieses schöne Werk, das trotz seines hohen Preises heute nahezu vergriffen ist, bietet die günstigste Gelegenheit, den Zeichner Rodin verstehen und schätzen zu lernen. Octave Mirbeau hat diesem Buche eine feinsinnige Einführung vorangestellt:

„C'est de lui," schreibt Mirbeau, „comme une confidence ou, mieux, comme une confession de sa pensée secrète; c'est pour nous comme une promenade à travers les jardins merveilleux de son âme où chaque pas que nous faisons nous conduit devant les fleurs admirables et que nous ne connaissons pas, nous, qui, tant de fois, jardinâmes en ce jardin. A eux seuls, ces dessins suffiraient à la gloire d'un artiste, puisqu'ils ont tout ce qui constitue la beauté: l'invention et la forme. Ce ne sont pas pourtant, la plupart, que le germe de l'œuvre future, le rêve de l'œuvre future, que la main promène sur le papier à la pointe du crayon ou au bec de la plume avant de le fixer dans la matière dure où il s'incarnera, immortellement vivant . . ."

Dem Bildhauer Rodin ist, nach einem Menschenalter des Wartens, Anerkennung geworden; der Zeichner Rodin findet noch heute mehr Spott als Verehrung. Wenn man sich aber einmal entschließen wird, das Lebenswerk dieses Genies zusammenzustellen, so wird aus seinem Zeichnungswerk vielleicht am unmittelbarsten die Art und die Entwicklung des Naturereignisses, das Auguste Rodin heißt, herausgelesen werden können. Und noch mehr. Fünfzig Jahre französischer Kunstentwicklung spiegeln sich in diesem graphischen Werk. In den frühesten Zeichnungen aus des Meisters Jugend erkennen wir die solide Tradition der Pariser Akademie. Auf der starken und festen Basis, die er in der Zeichenschule gewann und die er im Studium der Antiken des Louvre ausbaute, errichtete er das Werk seiner Persönlichkeit. In den siebziger Jahren gewann er unter den Impressionisten Freunde. Er stand mit Bewunderung vor Corots Zartheit und vor Courbets männlicher Kraft, er liebte Rousseau und verehrte Daubigny. Um diese Zeit hat Rodin Landschaften gezeichnet und gemalt, die am besten vielleicht malerischen Arbeiten Falguières zu vergleichen sind. Aber das Landschaftern war ihm doch nur Nebenbeschäftigung, nur ein Ausdruck seiner alles umfassenden Liebe zur Natur. Pinsel und Pastellstift legte er bald wieder beiseite und griff zur Feder, zum Bleistift und zur Radierfeder. Erst in seiner letzten Periode hat er die rasch hingeworfenen Bleistiftzeichnungen wieder mit Aquarellfarben getönt.



Abb. 103. Studentkopf. Tuschezichnung. (Zu Seite 101)

Das Wesentliche in Rodins Empfindungswelt ist heidnische Sinnlichkeit, die sich, unbeschwert von Befehlen und Vorurteilen, frei entfaltet hat. „L'insensibilité de chacun c'est son génie," hat Baudelaire einmal gesagt. Rodins Empfinden ist stark und

ungebrochen und er hat den Mut, der Stimme seines Innern zu lauschen. Sein Intellekt ist so konzentrierend und wachsam, daß er jede Nuance des Empfindens zu erlauschen vermag. Alles aber, was man gut sieht, zeichnet sich klar. Weil Rodin ein so reiner und ungeteilter Instintmensch ist, erleben wir das seltene Schauspiel, ihn immer höher hinaufwachsen zu sehen, trotzdem er heute schon über 70 Jahre alt ist. Später werden es alle zugeben, daß er gerade in seinen Zeichnungen zehn Jahre der Kunstentwicklung vorausgenommen hat. Was wäre Matisse ohne ihn! Dieselbe Frische, dieselbe reine und freie Atmosphäre, dieselbe Kühnheit, die wir in Matisse's Kunst lieben (es ist hier nicht der Ort auch von Matisse's Mängeln zu sprechen), grüßen aus den Zeichnungen Rodins der letzten Jahre.

Die ersten Zeichnungen, in denen Rodins Sensibilität sich zu lebendigem Ausdruck durchrang, entsprechen etwa den beiden Ansichten der mediceischen Venus von Michelangelo im Musée Condé zu Chantilly und sind den Aktstudien zur Schlacht bei Cascina in der Albertina zu vergleichen. Dann wurde sein Stil straffer und konzentrierter. Sofern man das Zeichnungswerk Michelangelos mit dem Rodins vergleicht, fühlt man leicht die Seelenverwandtschaft dieser beiden glühenden Geister. Aber der Nachgeborene macht sich keiner Wiederholungen schuldig. Es ist wie eine Wiederkunft. „C'est Michelange avec trois siècles de misère de plus.“ sagte Geffroy einmal. Rodin durchheilt Michelangelos Entwicklung, knüpft an Probleme an, die jenen schon bewegten, sucht sie aufs neue zu lösen, müht sich, über sie hinauszuwachsen. Mit demselben Rechte, wie uns einige der Blätter das Andenken des Florentiners erwecken, denken wir vor anderen an Rembrandt. Die kranke Frau im Münchener Kupferstichkabinett erscheint wie eine Parallele zu manchen Zeichnungen Rodins. Dieselbe Art zu sehen, und in großen, saftigen Linien das Gesehene wirksam darzustellen, dieselbe ökonomische Verteilung von



☒ Abb. 104. Entführung. Handzeichnung. (Zu Seite 104.) ☒

Schwarz und Weiß. Für Rodins letzte Periode ist Géricault dann der Vorläufer gewesen. Was Géricault in einigen Zeichnungen seiner letzten Jahre andeutete, das hat Rodin, über ihn hinauswachsend, erfüllt. Während er sich in den ersten fünfzig Jahren seines Lebens in das Werk der freiesten und tiefsten Geister versenkte und es sich zu eigen machte, sich auf ihre Schultern stellte und gewissermaßen die ganze moderne Kunst seit ihrer Befreiung aus starren Dogmen zu einer neuen Stileinheit zusammenfaßte, schwingt er sich in seiner letzten Periode über alles Frühere hinaus.

Durch das gütige Entgegenkommen des großen französischen Gelehrten Louis de Fourcaud, einem Freunde Rodins, bin ich in die angenehme Lage versetzt, meinen Lesern in der zweiten Auflage dieses Buches Reproduktionen von drei Handzeichnungen aus der ersten Periode Rodins bieten zu können (Abb. 102 bis 104). In dem Studentkopf und in der Entführung, die beide zu Beginn der achtziger Jahre entstanden, sehen wir deutlich, wie schon damals Rodin danach strebte, das Organisch-Lebenswahre der Bewegung darzustellen. Schon diese Zeichnungen sind durch intuitives Versenken aus dem Grund der Erscheinungen ans Licht gehoben. Es ist unmittelbar erlebte Wirklichkeit in ihnen. Das substantielle Sein, der Linien-

mechanismus dieser Figuren ist nicht von außen her belebt worden, sondern Rodin ist in die Totalität der Erscheinung untergetaucht und hat aus ihrem Kern heraus kraft seiner Intuition die für den momentanen Zustand des Kernes notwendige Materialisierung geschaffen. Schon in diesen frühen Zeichnungen treten Rodins schöpferische Elemente als Psychologe bedeutend hervor. Um diese Zeit sagte der reisende Meister einmal zu einem Freunde: „Ich hatte in Rom etwas gesucht, was man allerorten findet: den latenten Heroismus jeder natürlichen Bewegung. Es gibt keine Beharrung. Alles bewegt sich unaufhörlich. Der menschliche Körper ist wie ein wogender Tempel; so wie der Tempel hat er einen Mittelpunkt, um den herum sich die Körpervolumen verteilen und ordnen.“ In dem Traum des Bildhauers, den er um

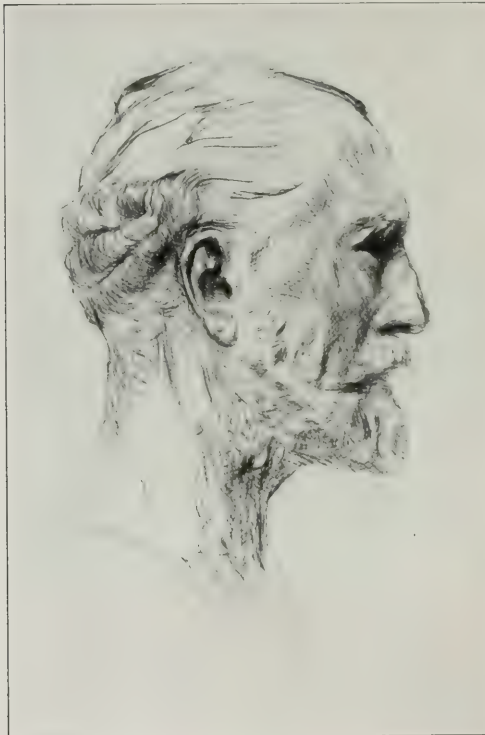
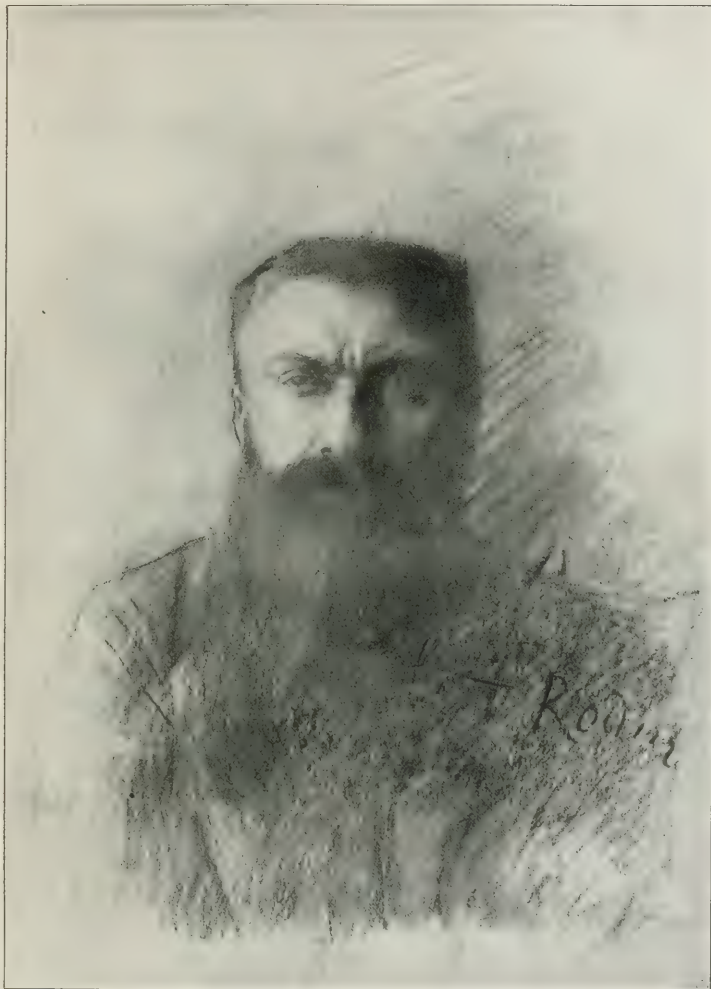


Abb. 105. Bildnis von Antonin Froust. Radierung. (Zu Seite 106.)



☒

Abb. 106. Selbstporträt. Kohlezeichnung. (Zu Seite 106.)

☒

die gleiche Zeit entwarf, ist im Gegensatz zu den vorigen Zeichnungen nach Ruhe, nach etwas endgültig Beharrendem gestrebt. Das widerspricht nicht dem Früheren. Wie sollte nicht auch dieser Künstler zuweilen der menschlichen Sehnsucht sich zu verankern Ausdruck geben! In dieser Zeichnung waltet ein schönes, ruhiges Sein in weiten und reinen Verhältnissen. Es herrscht in der Verteilung der Flächen,

in dem maßrichtigen Aufbau der Linien eine Schönheit, die nichts von der Nervosität und dem stürmischen Trängen unserer Zeit an sich trägt, sondern an Poussins Einfachheit und Gleichmut erinnert. Und um dieselbe Zeit schuf er einige Radierungen. Das Bildnis seines Freundes Antonin Proust (Abb. 105) mag den Lesern als Probe gelten. Es ist stark im Ausdruck und hält sich reinlich in den Grenzen der Radierkunstgesetze. Sein Radierwerk umfaßt vier Bildnisse und vier Kompositionen. In den letzteren, in denen der kleine schwarze Strich zum Erlebnis wird, finden wir wieder Beziehungen zu großen Verfahren (Abb. 107—114).

In Brüssel hatte Rodin einst Rubens kopiert. Diese Versuche waren für ihn ein wertvolles Mittel, tiefer in das Wesen der Malerei einzudringen, sich u. a. in die letzten Tiefen des großen Lichtzaubers Rembrandt einzufühlen. Rodins Empfindlichkeit für Lichtwerte ist wesentlich auf das eindringliche



Abb. 107. Handzeichnung. (Zu Seite 106.)



Abb. 108. Handzeichnung. (Zu Seite 106.)

Studium Rembrandts zurückzuführen. Daher hat er schon in seinen plastischen Werken die Lichtwerte zu berücksichtigen begonnen. Sein Auge ist heute für interessante und geschmackvolle Beleuchtungseffekte so geschärft, daß er weder seine Antiken noch seine eigenen Werke in einer unzulänglichen, zu scharfen oder zu neutralen Beleuchtung duldet. Auch die Reproduktionen seiner Plastiken bereiten ihm in dieser Hinsicht fortgesetzt ärgerliche Sorgen. Die Photographen haben mit ihm harte Arbeit, da Rodin schwer zufriedenzustellen ist und im allgemeinen gerade das Gegenteil von dem wünscht, was die Durchschnittsphotographen anstreben. Er will seine Skulpturen nicht auf einem weißen oder schwarzen Grunde in hart geschnittenen Konturen reproduziert sehen, sondern von Licht und Luft weich umflossen, wie die Formen ja auch im Äther sanft und milde

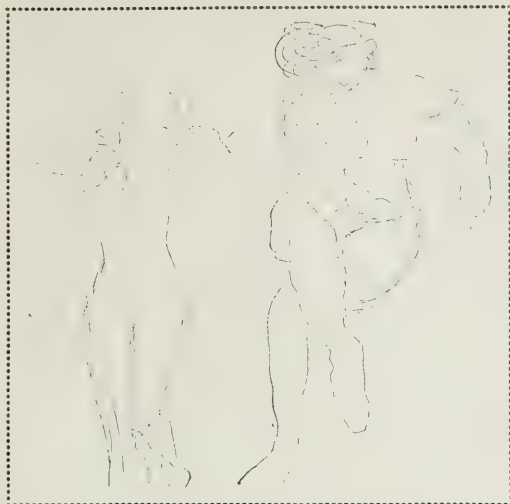


Abb. 109 u. 110. Handzeichnungen. (Zu Seite 106.)

verschwimmen. Sein Auge ist auf ähnliche Reize eingestellt wie das seines verstorbenen Freundes Eugène Carrière, dessen Kunst er außerordentlich verehrt. Sein etwas jüngerer Freund, der amerikanische Maler und Amateurphotograph Eduard Steichen, der auch für dieses Buch einige schöne Aufnahmen machte, hat ihn verstanden. Seit Rodin und Truett, der früher für Rodin die besten Aufnahmen machte, sich entzweit haben, sind die Steichenschen Aufnahmen (siehe Abb. 119) die einzigen,

die Rodin wirklich Freude bereiten.

Die Handzeichnungen Rodins gestatten eine weitere Parallele zu Michelangelo. Die Kunst des Andeutens, die Kunst in drei, vier Strichen, in ein paar zauberhaften Linien eine vollendete Form zu geben, eine Welt zu offenbaren, die auf Michelangelos Federzeichnung zum Grabmal Julius' II. im Berliner Kupferstichkabinett, auf dem sehr verwehten Entwurf „Herkules und Antäus“ aus Michelangelos letzter Zeit im Museum Taylor in Haarem so berückend wirkt, ist auch Rodin eigen. Er hat Alte umgeschrieben in drei, vier Linien, die von einer unerhörten Kraft des Ausdrucks sind. Aber Rodin war hiermit noch nicht am Ende seiner Entwicklung in der Zeichenkunst angelangt. Er drang immer weiter nach Vereinfachung, immer weiter nach Reduzierung der Mittel, gleich-



Abb. 111. Handzeichnung. (Zu Seite 106.)

zeitig aber immer weiter nach Verinnerlichung. Er war sich selbst noch nicht genug; wollte die menschlichen Leidenschaften in ihrer ganzen Tiefe erfassen und in ihrer ganzen Nacktheit darstellen und strebte noch nach weiterer Abkürzung, nach einem strafferen und konzentrierteren Aphorismenstil. Er verfolgte die griechische Kunst bis in ihre einfältigsten Anfänge zurück, vertiefte sich in die lapidare und eindringliche Sprache der ägyptischen Grabgemälde und der ägyptischen Rundplastik. Er fühlte die fast erschreckende Wahrheit und Lebendigkeit mytenischer Totenmasken, begriff in mancher der herrlichen Buddhastatuen des Museums Guimet in Paris jene indische Weltanschauung, die den einzelnen nur als Glied einer Kette auffaßt und versenkte sich in das zarte Luchstrot und das tiefe Tannengrün altjapanischer Zweifarbendrucke. Unter diesen Studien vollzog sich langsam eine neue Stilwandlung in Rodins Zeichnungen, die die letzte Phase seiner Kunst vorbereitete.

Den Höhepunkt dieser Stil-

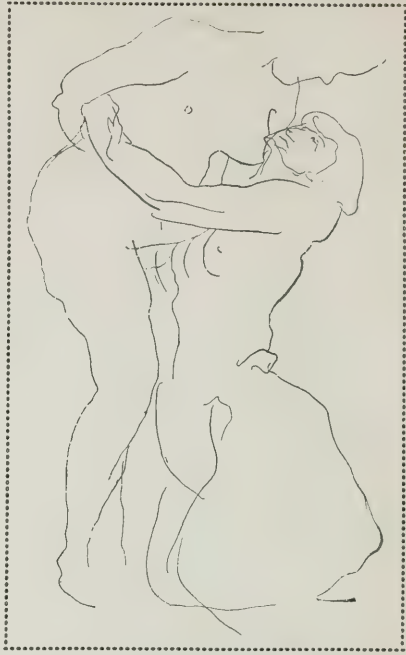


Abb. 112. Handzeichnung. (Zu Seite 106.)

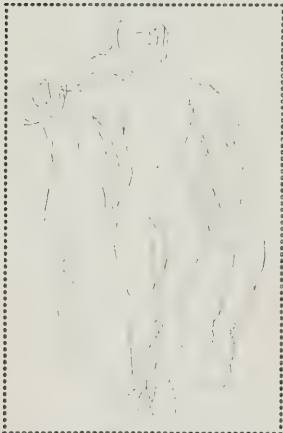


Abb. 113. Handzeichnung. (Zu Seite 106.)

phase erreichte er nach einem seltsamen, fremdartigen Erlebnis. Im Jahre 1904 besuchte der König von Kambodscha, der unter französischem Protektorat sein hinterindisches Königreich regiert, mit einer Schar von Tänzerinnen, die zu seinem Hofstaat gehören, Frankreich. Alle, die diese fremdländischen Tänzerinnen gesehen haben, sind erfüllt von dem merkwürdigen Zauber dieser Wesen. Es mag wohl sein, daß irgend etwas von der großartigen kulturellen Vergangenheit Kambodschas, die im sechsten bis zwölften Jahrhundert nach Christi in höchster Blüte stand, in diesen Wesen noch lebt. Wenn die reiche Kultur dieses Landes, über die Moura ein wertvolles Buch geschrieben hat und dessen Kunst Poupourville historisch zu würdigen suchte, heute auch zerfallen ist, so haben die Kambodschaner sich doch ihre mongolenähnlichen Rasseigentümlichkeiten rein bewahrt und von europäischer Kultur sich fast völlig freigehalten. Die zahlreichen Feste, in denen die Kambodschaner ehemals die

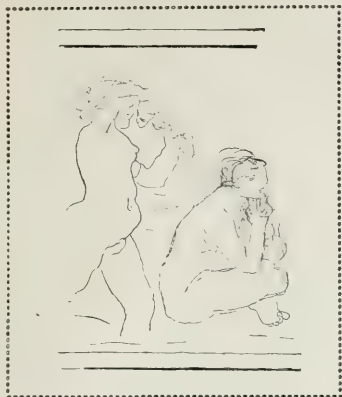


Abb. 114. Handzeichnung. (Zu Seite 106.)

liche Deutlichkeit muß in dieser stummen Sprache liegen, die Rodin zu einem Erlebnis wurde. Die Kambodschaner sprechen eine Lautsprache, die nur ein paar Duzend Europäer verstehen, und doch hat Rodin, dem diese natürlich auch fremd blieb, ihre Art und ihr Wesen in ihren letzten Tiefen begriffen. Die vielen hundert Zeichnungen, die er von den Tänzerinnen, von Kam-



Abb. 116. Kambodschaner Tänzerin. (Zu Seite 110.)

wildeste Farbenpracht des Orients entfaltet, sind heute nur noch ein müder Abglanz von früher; aber doch müssen diese auf den Europäer noch heute einen berausenden Zauber ausüben. Bei diesen Festen spielen die Tänzerinnen des Königs eine führende Rolle. Wir Deutschen sprechen bewundernd von der Beredsamkeit der Gesten und Gebärden der romanischen Völker; doch sie muß stümperhaft sein im Vergleich zu der Beredsamkeit der Gesten und Gebärden der Kambodschaner. Eine primitive Einfachheit und Klarheit, eine letzte und unaufdring-



Abb. 115. Kambodschaner Tänzerin. (Zu Seite 110.)

bodschanern, von Kani, Sijowath, Ramayana machte, sind aber nicht etwa Porträts; es sind Eindrücke, in denen er uns einerseits die Lebendigkeit und die reiche Farbenpracht, ihren fremden, orientalischen Farbengeschmack, ihre biegsame und feine Grazie schildert, in denen er uns andererseits aber auch über ihr Seelenleben aphoristische Bemerkungen gibt. Auch in diesen uns so fernen und fremden Menschen leben dieselben Gefühle und Empfindungen wie in uns guten Europäern. Und wir begreifen so die ewige Einheit der Seelenwelt. Jene aber stehen in ihrer instinktiven Kultur der Natur näher, sind urwüchsig

und unmittelbarer als wir Hellichtigen und Intellektuellen. Die Kambodschaner Tänzerinnen waren für Rodin ein bedeutendes Erlebnis, das die Stilwandlung, in der er sich befand, vollendete.

Die leicht angetuschten Handzeichnungen aus den letzten drei Jahren, die sich unmittelbar an die Zeichnungen der Tänzerinnen von Kambodscha (Abb. 115, 116 u. 120) anschließen, gehören zu dem Schönsten, Natürlichsten, Einfachsten, zum Bedeutendsten, was Rodin überhaupt geschaffen hat. Amphore, Kleopatra, Apollo und der Ozean, Toilette der Sirene, Medea, Tempel der Liebe, Daphnis und Chloë, antike Frau, Phryne, kleine Japanerin, Ägypterin sind ein paar Titel, die besagen, in welcher Geistesrichtung sich Rodin bewegte. Diese Titel aber dürfen und sollen niemanden verwirren. Die Handzeichnung, die ein Aphorismus, die Niederschrift eines Gedankens, eines Gesichtes ist, erschöpft das Thema nicht und ist natürlich — dies sei für Laien bemerkt — „nicht ausgeführt“ in dem Sinne, wie der Laie „ausgeführt“ versteht. Die Titel sollen nichts weiter als dem Laien noch einmal in Buchstaben sagen, was Rodin dem feiner Empfindenden in seinen Handzeichnungen durch Stift und Tusche verständlich genug macht. Sie sollen sagen, daß Rodin hier ein antikes Motiv, dort ein ägyptisches und dort wieder ein indisches oder japanisches Motiv oder eine indische oder japanische Form vorschwebte. In diesen Handzeichnungen lehrt er uns die Antike und den Orient mit ganz neuen Augen sehen; die großen, reinen Linien der Antike und die bewegte und behende Beredbarkeit der orientalischen Körper. Auf eine so einfache und



Abb. 118. Altstudie. (Zu Seite 113.)

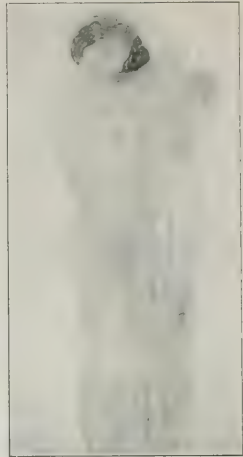


Abb. 117. Phryne. (Zu Seite 113.)

schlichte Formel hat uns noch kein Künstler die orientalische Welt zurückgeführt. Die meisten Zeichnungen sind mit Bleistift rasch aufs Papier geworfen und leicht rot, gelb und blau angetuscht. Auf eine wunderbare Art erreicht er in ihnen eine prachtvolle Plastizität der Formen; durch eine rätselhafte Art der Pinselführung weiß er oft in den angetuschten Flächen Licht- und Schattenwirkung hervorzuheben, so daß die Form in ihrer ganzen Schönheit und Vollendung vor unserem Auge lebendig wird. Die Gesprächigkeit der Gesten ist in diesen kurzen Notizen wundervoll ausgedrückt. Absichtlich wie in seinen Ton- und Wachstudien sind auch hier der Körper überschlank, die Glieder, die Hände und Füße übergroß gebildet. Der Hauptakzent ist auf das Bewegungsmotiv, auf die Stellung der Glieder in den Gelenken, auf die Stellung der Glieder zum Torso gelegt. Auch hier ist die Natur übertrieben und stilisiert in Rücksicht auf eine Verstärkung des Ausdrucks. Dies ist eine ganz andere Art der Zeichenkunst, als wie Rembrandt und Michel-



Abb. 119. Auguste Rodin.
Originalaufnahme vom November 1907 von Eduard Steichen (Paris).

angelo sie pflegten. Wenn wir zum Vergleiche nach Parallelen oder Borahnungen in der europäischen Kunstgeschichte suchen, so wüßte ich nur einen Künstler zu nennen, der einmal gegen Ende seines Lebens einen ähnlichen Ton anschlug: Théodore Géricault. Von der fundamentalen Bedeutung Géricaults wurde schon in der Einleitung gesprochen. Die gesamte Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist von ihm und dem Vollender seiner Ideale, Eugène Delacroix, abzuleiten. Die knappe, aphoristische, malerisch so lebendige und beseeelte Art der letzten Entwicklungsphase der Rodinschen Zeichenkunst scheint auch schon in Géricault eine Vorahnung zu haben. Eine mit Sepia gehöhte Gouache von Géricault im Museum zu Orleans: „Der Triumph des Silen“ und im Museum zu Rouen ein weiblicher Akt in Aquarell vor einen blauen Grund gestellt, beweisen das.

Rembrandt und Géricault sind beide tot, sind historische Größen, denen insofern jeder die schulbige Ehrfurcht erweist. Rodin aber ist noch nicht 300 Jahre tot. Er lebt mitten unter uns, und daraus glauben gar manche das Recht abzuleiten, an ihm ihre Spottlust kühlen zu dürfen. Kann man dem lebenden Meister nicht auch Gerechtigkeit widerfahren lassen? Hans Wolfgang Singer hat einmal in sehr deutlicher Weise dem Laien den Weg zum Verständnis Rembrandts gezeigt. Der Weg führt nicht nur zum Verständnis Rembrandts, er führt zum Verständnis jedes genialen Meisters.

„Da, wo andere nur eine unangenehme Augenblicksempfindung hatten,“ schreibt Singer, „erblickte Rembrandt ein Menschenlos. Unbefangen und wahr ist Rembrandt selbstverständlich auch in der Hinsicht, daß er ein Schön- und ein Häßlich- in der Kunst nicht kennt. Gerade das ist der wunde Punkt für das Laienurteil unsrer Zeit, wenn wir auch gegenüber der letzten Generation schon wieder Fortschritte zu einer klareren Scheidung zwischen Kunst und Natur gemacht haben. Für Rembrandt bestand die Kunst in dem Ausdruck einer persönlich empfundenen Wahrheit. Wahr kann man jedem Ding der Natur gegenüber sein, wenn man nur sich selbst gegenüber wahr bleibt. Und da es soweit überhaupt nur auf die Person und die Wahrheit ankommt, so ist es das Wie, das im Kunstwerk den Ausschlag gibt. Ruskin aber und die Förderer des Schönen klammern sich an das Was. Sie vollenden dabei einen unerlaubten Gedankengang. Sie springen von der Kunst hinüber zur Natur und verwirklichen sich das, was sie geschildert bekommen haben. In der Kunst handelt es sich nicht um die lebenden Modelle, sondern um das Kunstwerk, und wir haben kein Anrecht auf die Gedankenassoziation, die uns unangenehme Empfindungen in Erinnerung bringt. Die Kunst und die Natur sind zwei verschiedene, oft entgegengesetzte Dinge. Das was Rembrandt als Genie selbst gelang, was übrigens seinem ganzen Zeitalter noch verhältnismäßig leicht fiel, müssen wir uns alle wieder zu erringen suchen; nämlich, unser genießendes Auge einzustellen, in der Natur auf ‚schöne‘ und ‚häßliche‘ Menschen, in der Kunst auf ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Werke.“

Die Ausstellung der Rodinschen Handzeichnungen in der Galerie Bernheim im Oktober 1907 hatte nicht nur beim großen Publikum einen durchschlagenden Erfolg; sie brachte dem Meister auch einen bedeutungsvollen Auftrag ein. Als Rodin den Staatssekretär der schönen Künste Dujardin-Beaumez durch seine Ausstellung führte, klagte ihm Dujardin-Beaumez, er hätte schon so häufig darüber nachgedacht, welchen Auftrag er Rodin zuweisen könne und bis jetzt niemals etwas gefunden. „Aber heute habe ich eine Idee,“ fuhr er fort, „ich bin seit langer Zeit ein Bewunderer Ihrer Zeichenkunst; ich glaube in Ihnen sehr starke und eigenartige Ansätze zu einem neuen Monumentalstil der Freskomalerei zu sehen und möchte gern von Ihnen einmal einen Saal ausgemalt haben. Wollen Sie es übernehmen, einen Saal des Klosters Saint-Sulpice auszumalen, in den, wie Sie wohl wissen, nach dem Umbau das Musée de Luxembourg überführt werden soll?“ —

Rodin hat diesen schönen und dankenswerten Auftrag freudig angenommen und ist besonders glücklich darüber, daß er einmal Gelegenheit haben wird, als

Freskomaler seine Gedanken- und Formenwelt auszugeben. Man geht wohl kaum fehl in der Vermutung, daß er in diesem Freskenzyklus ein großes Symbol des Lebens schaffen wird, wie er es in seinem Skulpturenwerk schon geschaffen hat.

Rodins Zeichentunst hat die jüngeren Künstler Frankreichs begreiflicherweise mit starker Begeisterung erfüllt. Aber diese Begeisterung hat leider doch manche auf schlimme Pfade geführt: Sie abstrahieren aus Rodins Kunst, die der Ausdruck eines inneren Kampfes ist, die Theorie der Bravour und gebrauchen seine Mittel, ohne die Amplitude seiner Empfindungswelt, ohne seine Seelengröße. Einige Maler vergrößern und vergrößern seine Handzeichnungen ums Zehnfache, und geben sie als Bilder aus. Ein Grausen erfaßt den Kunstfreund; doch man kann das Genie nicht verantwortlich machen dafür, daß kleinere Geister sich an seine Terzen heften, ihn mißverstehen und karikieren. Es sei hier ausdrücklich noch



Abb. 120. Rodin auf einer Bank sitzend zeichnet in Marseille kambodschaner Kinder. (Zu Seite 110.)

einmal betont, Rodins Handzeichnungen (Abb. 117 u. 118) sind Aphorismen, Notizen, Bewegungs-, Gestaltungs-, Form- und Farbenstudien, schnell hingeworfene Beobachtungen, Gedanken und Gesichte. Wenn wir sie bewundern, bewundern wir sie als solche; aber nicht in dem heimlichen Wunsche, sie als Bilder vergrößert und vergrößert zu sehen.

Der Bildhauer Rodin hat würdigere Nachfolger gefunden. Von seinen Nachahmern, deren Zahl nicht gering ist, verlohnt es nicht der Mühe zu sprechen. Seine Fortsetzer haben den Impressionismus in der Plastik weiter ausgebaut. Der Finnländer Ballgren, der russische Fürst Troubektoi stehen hier in erster Reihe; auch sie haben die glatten Flächen zerrissen, differenzieren das Niveau, arbeiten mit Buckeln und Höhlungen, lassen über die Buckel das Licht tanzen und vergraben die Höhlungen ins Dunkle. In ihren Bronzearbeiten haben sie diesem Prinzip manche neue Lösungen abgerungen. Die Franzosen Bourdelle, Fix Mafféau und Voulot bewegen sich in derselben Richtung. Der Italiener Medardo Rosso verfeinert das gleiche Prinzip; geschmeidig, weich und zart sind

seine Arbeiten; dem Lichtspiel auf seinen Skulpturen ist jede Herbheit und Härte genommen. Henri Matisse, in dem die jüngste französische Malergeneration ihren Führer sieht, ist in seinen Skulpturen ähnliche Wege wie Rosso gegangen. Seine Figuren sind in den fliehenden Schatten der Atmosphäre getaucht, auch er ist wie Rosso der Meister der Fragmente, in denen der Umriß sich weich verwischt und das Fleisch als Materie das Schönste ist. Der Norweger Gustav Vigeland, auf den Stanislas Brzybyszewski schon vor fünfzehn Jahren die Aufmerksamkeit der Deutschen lenkte, hat Rodins Art eine neue Note hinzugefügt. Auch Vigelands Skulpturen sind der Ausdruck eines inneren Kampfes. Eine hochdramatische Note, die Ekstase der Liebe, das Kreischen der Lebensangst ist das Zeichen seiner Kunst. Auch er geht ganz von malerischen Gesichtspunkten aus; formal knüpft er an das Gotische in Rodins Kunst an. Hier hat auch der Belgier George Minne eingesetzt. Er hat sich ganz in den gotischen Geist versenkt und aus ihm heraus eine Reihe unendlich feiner, durchseelter Skulpturen von zarter, feuchter und leidender Grazie geschaffen. Aber vergessen wir nicht, Rodin ist das Ende einer langen Entwicklungs-



Abb. 121. Rodins Villa und Atelier in Meudon bei Paris. (Zu Seite 37.)

fette — ein Ende, über das es kein weiteres Hinaus mehr gibt. Sein grandioser Abschluß enthält für die Zukunft keine Entwicklungsmöglichkeiten mehr. Sein Ewigkeitswert liegt in ihm selbst; aber nicht darin, daß die Prinzipien und die Technik seiner Skulptur — die Plastik der Späteren tyrannisiert. Auch Rodins Kunst ist nur ein Ideal. Später Geborene müssen, wie er es tat, aus der Natur und der Tradition neue Möglichkeiten entwickeln, um ihrer Zeit ein Symbol zu schaffen. Jede Generation soll ihren Stil gestalten, in Ehrfurcht vor der Vergangenheit, im Durchbringen der Gegenwart, im Verantwortungsgefühl gegen die Zukunft.

So trat dann also auch eine Reaktion auf den Plan, die noch zu jung ist, die noch zu sehr im Werden ist, deren Resultate noch zu gering sind, als daß man über sie schon heute zu einem definitiven Urteil gelangen könnte. Rodins Prinzip von den Budeln und Höhlungen ist bis in die letzten Möglichkeiten ausgebaut worden; er selbst deutet ja in seinen letzten Handzeichnungen, die auf die frühgriechische Kunst, auf ägyptische und assyrische Vorbilder zurückgehen, eine Reaktion an. Hier knüpfte Aristide Maillol an. Die beiden Altstudien Rodins, die hier reproduziert sind, mögen etwa den Ausgangspunkt dieser Entwicklung

andeuten. Die Linie drängt sich in Aristide Maillol wieder zu neuer Herrschaft vor. Aber es ist jetzt nicht mehr die kalte und tote, klassizistische Linie des David d'Angers, Canova und Thorwaldsen, es ist eine aus eigenem Erleben, aus einem differenzierten Empfinden, aus neuer und eigenartiger Naturbetrachtung sich heraushebende Kunst der Linie, ein durch viele und reiche Erfahrungen geläutertes Kunstprinzip. Albert Marque folgt Maillol in dieser Richtung; auch der deutsche Bernhard Hötger und der Schweizer Haller schließen sich der gleichen Entwicklung an. Wenn diese drei und ihre Genossen mehr oder minder noch zu sehr von frühgriechischen oder assyrischen Vorbildern abhängen, so ist doch genug Vertrauen in ihre Begabungen zu setzen, daß sie im Laufe der Jahre ihr Talente fruchtbar für die Skulptur betätigen, der Plastik neue Ausichten und Ziele eröffnen und Träger eines neuen Ideals werden.



Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.	Seite	Abb.	Seite
1. Auguste Rodin unter seiner Skulptur: Der Denker. Titelbild	2	46. Eva nach dem Sündenfall	51
2. Der Mann mit der zerbrochenen Nase	4	47. Eva nach dem Sündenfall	52
3. Der Mann mit der zerbrochenen Nase	5	48. Die Verzweiflung	53
4. Das eiserne Zeitalter	6	49. Das Erwachen	54
5. Das eiserne Zeitalter	7	50. Das Erwachen	55
6. Johannes der Täufer	8	51. Die Danaide	58
7. Johannes der Täufer	9	52. Die Blüte	58
8. Der Schreitende. Altstudie zu „Johannes der Täufer“	10	53. Das Gebet des verlorenen Sohnes	59
9. Denkmal für Bastien-Lepage	11	54. Die Badende	60
10. Denkmal des Präsidenten Sarmiento	12	55. Die Badende	61
11. Apollo zerteilt die Wolken: Sockel des Sarmiento-Denkmal	13	56. Bruder und Schwester in einem Felsen	62
12. Aufruf zu den Waffen	14	57. Die Natur	63
13. Die Bürger von Calais	15	58. Bruder und Schwester	64
14. Die Bürger von Calais	16	59. La Sphynge	65
15. Der Mönch aus den Bürgern von Calais	17	60. Der Kuß des Engels	66
16. Handstudie	18	61. Triton und Sirene	67
17. Handstudie	18	62. Das erste Begräbniß	68
18. Handstudie	18	63. Die Liebe und das Kind	69
19. Alte Frau	19	64. Die Schönheit	70
20. Die Weinende	20	65. Die Säule der Lebensalter	71
21. Porträtbüste von J. L. Proust	21	66. Liebespiel	72
22. Porträtbüste von Jean Paul Laurens	22	67. Die Karyatide	73
23. Porträtbüste von Ruvis de Chavannes	23	68. Die Erde	74
24. Porträtbüste von Henri Rochefort	24	69. Satyr und Nymphe	74
25. Porträtbüste von Alexander Falguière	25	70. Sapphos Tod	75
26. Porträtbüste von Jules Dalou	26	71. Die Parze und die Genesende	76
27. Porträtbüste von Victor Hugo	27	72. Die Tochter des Ikarus	77
28. Porträtbüste eines Amerikaners	28	73. Die Überwältigung. Erste Studie	78
29. Bildnis von Mr. Harriman. Bronze	29	74. Die Überwältigung. Zweite Studie	79
30. Frauenmaske	30	75. Altstudie. Gips	80
31. Porträtbüste der Frau R.	31	76. Altstudie. Gips	81
32. Porträtbüste von Mrs. J. W. S., New York	33	77. Der Schmerz. Bronze	82
33. Frauenbüste	35	78. Henri Becque-Denkmal in Paris	83
34. Die Dorfbraut	37	79. Die Hand Gottes. Bronze	84
35. Die Winzerin	38	80. David. Bronze	85
36. Bellona	39	81. Gipsstudie	86
37. Der Gedanke	40	82. Gipsstizze	86
38. Altstudie zum Balzac	41	83. Gipsstizze	87
39. Balzac	42	84. Gipsstizze	87
40. Balzac	43	85. Kopfstudie. Gips	88
41. Büste Balzacs	44	86. Denkmal für Victor Hugo. Erstes Projekt	89
42. Der Kuß	45	87. Denkmal für Victor Hugo. Drittes Projekt	90
43. Der Kuß	47	88. Die Nereiden. Rückseite des Victor Hugo-Denkmal. Drittes Projekt	91
44. Der Frühling	49	89. Die Nereiden. Rückseite des Victor Hugo-Denkmal. Drittes Projekt	92
45. Das ewige Idol	50	90. Studie für die Iris am Victor Hugo-Denkmal	93

Abb.	Seite	Abb.	Seite
91. Victor Hugo. Denkmal im Garten des Palais Royal zu Paris. . .	93	105. Bildnis von Antonin Proust. Radierung	104
92 u. 93. Studien zum Höllentor. . .	94	106. Selbstporträt. Kohlezeichnung	105
94. Die drei Schatten	95	107. Handzeichnung	106
95. Junges Mädchen vertraut ihr Geheimnis einem Schatten an	96	108. Handzeichnung	106
96. Ugolino	97	109 u. 110. Handzeichnungen	107
97. Auferstehung des Geizes und der Sinnlichkeit	98	111. Handzeichnung	107
98. Auferstehung des Geizes und der Sinnlichkeit	99	112. Handzeichnung	108
99. Die Seelen im Höllenfeuer	99	113. Handzeichnung	108
100. Krönungsgruppe für den Turm der Arbeit	100	114. Handzeichnung	109
101. Der Denker	100	115. Kambodschaner Tänzerin	109
102. Entwurf für ein Grabdenkmal. Tuschzeichnung	101	116. Kambodschaner Tänzerin	109
103. Studentopf. Tuschzeichnung	102	117. Phryne	110
104. Entführung. Handzeichnung	103	118. Aktstudie	110
		119. Auguste Rodin. 1907. Nach Photographie von Eduard Steichen	111
		120. Rodin, auf einer Bank sitzend, zeichnet in Marseille Kambodschaner Kinder.	113
		121. Rodins Villa und Atelier in Meudon bei Paris	114



University of British Columbia Library

DATE DUE

MAR 20 1967	Walter	MAR 31 1968
AUG 10 1967	Anderson	MAR 28 REC'D
AUG 7 1967	Stall	MAR 22 REC'D
AUG 2 1967		
APR 21 1967		MAR 2 1971
APR 17 REC'D		APR 2 REC'D
FEB 24 1968	McFarlane	OCT 4 1970
MAR 1 REC'D		SEP 29 REC'D
MAR 26 1970		
	Boyd	
MAR 22 1971		

FORM No. 310

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

NB 55
R7 G
1911

054R0DINS

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80

**FINE ARTS
LIBRARY**

